National Library of Canada
Canadian Theses Service
Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Services des thèses canadiennes

CANADIAN THESES

THÈSES CANADIENNES

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30.

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30.

THIS DISSERTATION HAS BEEN MICROFILMED EXACTLY AS RECEIVED

LA THÈSE A ÉTÉ MICROFILMÉE TELLE QUE NOUS L'AVONS REÇUE

Canada

NL-339 (r.86/06)

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

INTERIORIDAD DE LOS PERSONAJES EN LA LITERATURA MEDIEVAL

BY

NALDO LUIS LOMBARDI

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF DOCTOR OF PHILOSOPHY.

IN

HISPANIC LITERATURES

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING 1987

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-37645-7

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Naldo Luis Lombardi

TITLE OF THESIS: Interioridad de los personajes en la literatura medieval

DEGREE: Doctor of Philosophy

YEAR THIS DEGREE GRANTED: Spring 1987

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

(Signed) .....

Permanent address

...4112 - 124 St.....

Edmonton, Alberta, Canada T6J 1Z9

Date: 3rd April 1987

THE UNIVERSITY OF ALBERTA
FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled "Interioridad de los personajes en la literatura medieval" submitted by Naldo Luis Lombardi in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Hispanic Literatures.

Supervisor

Date: 3rd April 1987

ABSTRACT

Medieval characters are often considered hieratic beings, deprived of interior life. This opinion is almost a constant of traditional criticism and is not lacking in modern criticism either, which has pursued a more detailed analysis of texts, but has generally ignored works of a certain antiquity. In many instances, it is founded on a reading derived from inherited concepts which tend to perpetuate a tradition; in others, it results from an inadequate focus on the object study, which is analyzed with inappropriate criteria.

The purpose of this thesis is, firstly, to draw attention to the incorrectness of those opinions that group under the same heading characters that merit a more precise study. Secondly, it will indicate the places in which medieval texts, in different ways and according to their own tendencies, show an interest in the interior life of characters and consider it worthy of narration. The method followed uses mainly the concepts of narratology, while taking other determining factors into account, such as the ideology and models of the age, and certain historical circumstances. An analysis is undertaken of the image of itself revealed by the narrative voice, as the source of the intention of the discourse, and of the various elements that provide information concerning aspects of the interior life of the characters.

The *corpus* chosen consists of two *cantares de gesta*, two texts that foreshadow the novel, and four books of exemplary tales. The period covered is that between the twelfth and fourteenth centuries, ending with *El Conde Lucanor*, by Juan Manuel, a work which opens the way in Castilian literature for conscious literary creation.

SUMARIO

Es frecuente que los personajes medievales sean considerados hieráticos, desprovistos de vida interior. Esta opinión es casi una constante en la crítica tradicional, aunque tampoco falta en la moderna que —si bien se ha detenido en un análisis más minucioso de los textos— generalmente ha descuidado las obras de cierta antigüedad. En muchos casos, se funda en una lectura hecha con conceptos heredados que tienden a perpetuar una tradición; en otros, en un enfoque inadecuado del objeto de estudio, porque se lo analiza con criterios que no le convienen.

El presente trabajo tiene por finalidad, en primer lugar, llamar la atención sobre la inexactitud de esas opiniones que agrupan, bajo un mismo rótulo, personajes que merecen un estudio más específico. En segundo lugar, desea señalar los lugares en que el texto medieval, de diferentes maneras y de acuerdo con tendencias propias, manifiesta interés por la interioridad de los personajes y la considera material narrable.

El método utilizado usa, básicamente, los conceptos suministrados por la narratología. Asimismo, considera otros factores determinantes, tales como la ideología y los modelos de la época, y ciertas circunstancias históricas. Se analiza la imagen que la voz narradora revela de sí, como elemento definitorio de la intención del discurso, y los diversos componentes que informan sobre los aspectos interiores de los personajes.

El *corpus* elegido se compone de dos cantares de gesta, dos textos que anticipan el género novelesco, y cuatro libros de ejemplos. El período histórico cubierto va del siglo XII al XIV; finaliza con *El Conde Lucanor*, de don Juan Manuel, obra que abre el camino, en la literatura castellana, a la creación literaria consciente de sus propósitos.

AGRADECIMIENTOS

Al Social Sciences and Humanities Research Council of Canada
por el otorgamiento del Doctoral Fellowship 86/7;
a la University of Alberta
por el otorgamiento del Graduate Faculty Fellowship 86/7;
al Dr. Richard Young
por su obstinación en ayudarme.

INDICE

CAPITULO

PAGINA

I. INTRODUCCION: CONTEXTO DE UN PROBLEMA Y UNA PROPUESTA 1

A. La interioridad 1

B. La herencia del mito 6

C. El desarrollo interior 12

D. Una propuesta 21

II. ALGUNOS CONCEPTOS TEORICOS 35

A. Los portadores de la información 36

B. Los responsables de los discursos y su veracidad 70

III. CANTARES DE GESTA 78

A. *Cantar de Mio Cid* 78

B. *Poema de Fernán González* 113

IV. DOS TEXTOS NARRATIVOS MEDIEVALES 134

A. *La Leyenda del Cauallero del Çisne* 136

B. *El Cavallero Zifar* 160

V. LIBROS DE EJEMPLOS 194

A. *Disciplina Clericalis* 202

B. *Calila é Dymna* 212

C. *Castigos é Documentos del rey don Sancho* 224

D. *El Conde Lucanor* 237

VI. CONCLUSIONES 272

BIBLIOGRAFIA 280

I INTRODUCCION: CONTEXTO DE UN PROBLEMA Y UNA PROPUESTA

A. La interioridad

En el dominio de la obra literaria, es posible conocer facetas de los sujetos que quedan ocultas, en gran medida, en los sujetos de la vida real. Jack Kaminsky (1962:131) señala que "there is no phase of human personality, no secret recess of human experience, that is not open to poetic inspection". Por consiguiente, debemos delimitar el ámbito de existencia de ese sujeto y los aspectos de su mundo interior. Llamamos interioridad del personaje a toda la información que un texto literario suministra sobre el componente subjetivo de aquél; es decir, de acuerdo con María Moliner (1982), "a lo que se refiere al sujeto que piensa, siente, etc., y no a lo exterior a la mente de él".

Puesto que nos referimos a personajes, y no a personas, damos por sentado que pertenecen a un marco preciso: el de la obra de invención. Por lo tanto, se trata de seres imaginarios, reales en cuanto habitantes de ese mundo que les da vida y los sostiene. Es verdad que también aparecen personajes en otros textos como, por ejemplo, en los relatos históricos. Pero si esos relatos se mantienen rigurosamente dentro del alcance de sus posibilidades, las menciones que se hagan de los personajes que transitan por los mismos no van a transponer los límites que el historiador debe respetar. Si en un relato encontramos una frase como: "Napoleón pensó que el pueblo ruso iba a oponer una enorme resistencia", y si esa frase no proviene de un narrador real que recibió tal información de boca del mismo Napoleón y la transmite, estamos frente a una situación imaginaria; aunque la narración se apoye en hechos rigurosamente reales e históricos, no es histórica. Aristóteles (1964:III) especifica que "no es oficio del poeta contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o

necesariamente; porque el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o en prosa [. . .], sino que la diversidad consiste en que aquél cuenta las cosas tales cuales sucedieron, y éste como era natural que sucedieran". Por eso, informar lo que pasó por la cabeza de Napoleón es función del poeta y no del historiador.

Dice E. M. Forster (1927:72),

> The hidden life is, by definition, hidden. The hidden life that appears in external signs is hidden no longer, has entered the realm of action. And it is the function of the novelist to reveal the hidden life at its source: to tell us more about Queen Victoria that could be known, and thus to produce a character who is not the Queen Victoria of the history.

Tal como lo expresa Forster, la función del novelista, de cualquier narrador de una obra literaria, es producir, crear un personaje nuevo, un personaje que no es persona histórica sino algo diferente. El error, muchas veces, parte del hecho de suponer que la ficción histórica configura, sin más, la realidad. Gérard Genette (1983:29) establece: "Le récit ne 'représente' pas une histoire (réelle ou fictive), il la *raconte*, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage". Esto es verdad pero, para interpretar rectamente un discurso imaginario, hay que agregar otras consideraciones. Ese discurso va creando un mundo con palabras; el lector recibe esas palabras y, mediante ellas, lleva a cabo una re-creación que puede aproximarse a cierto segmento de la realidad conocida, a una realidad, digamos, histórica o pública; pero eso no quiere decir que la narración sea un espejo de la realidad, o se confunda con ella.

Con los personajes históricos de una obra de invención sucede otro tanto: forman parte del mundo fundado por la misma; son elementos de esa ficción. Podrán —aunque se muevan en ámbitos diferentes— coincidir con alguna persona del mundo real, cumplir determinadas acciones históricas, poner de manifiesto atributos externos conocidos a través de otros documentos; podrán nacer y morir en la misma fecha y en el mismo lugar, y llevar el mismo nombre. Pero no deben confundirse: sólo la ficción tiene capacidad para alojar un tratamiento interno, sin barreras, de sus criaturas. De todos modos, hay narraciones

que pretenden ser históricas y que, a ese respecto, cometen algunos abusos. Un caso es el de la Biblia, donde encontramos frases narrativas que, si nos atenemos a lo expresado antes, colocarían el texto dentro de la categoría de obra imaginaria.[1]

El ejemplo de la narración histórica sirve para señalar esa posibilidad que aparece con restricciones en la vida real y que puede darse, sin ninguna limitación, en la literatura. Según W. J. Harvey (1965:32), "Life allows only intrinsic knowledge of self, contextual knowledge of others; fiction allows both intrinsic and contextual knowledge of others". Entendemos que ésta es la verdadera diferencia entre la presentación de una persona real, en el mundo real, y la de un personaje que es "real" dentro de un marco particular. El conocimiento contextual que tenemos de los otros en la vida real, y al cual alude W. J. Harvey, se compone de todo lo que recibimos por medio de las palabras de los otros y de ciertas manifestaciones que exteriorizan, en parte, aquello que no podemos conocer en forma directa. Pero en lo que toca a las manifestaciones externas hay, en la mayoría de los casos, un factor de interpretación personal que puede llevarnos a la equivocación o, por lo menos, a la duda. Es por eso que, con adecuada cautela, generalmente decimos "Ella parecía triste", o "A Juan se lo veía preocupado" si esas personas no han corroborado con sus palabras lo que aparentan sentir. En el discurso imaginario, en cambio, el conocimiento de los otros (de los personajes) no ofrece más enigmas o indefiniciones que los que el texto propone. Si se puede confiar en el narrador, el conocimiento que nos proporciona de los otros no es cuestionable.

Lo que ha sido cuestionada es la legitimidad del uso que hace el novelista de la posibilidad de exponer aspectos interiores; varios críticos modernos consideran que las prerrogativas que se otorga para ser capaz de saberlo todo atentan contra la verosimilitud de lo narrado.[2] Por su parte, los escritores del llamado movimiento conductista se niegan la posibilidad de acceso a la conciencia de sus personajes y permanecen, obstinadamente, fuera de ella. Pero W. J. Harvey (1965:32) está en contra de la limitación de los poderes del narrador: "To say that because in real life we can only have contextual knowledge of

others, therefore we can only be allowed a similar knowledge in fiction seems to me a naïve mistake".

No ya en el terreno de rechazo del narrador poco convincente o abusivo, capaz de conocerlo todo, sino en el de la ineficacia de intentar mostrar un *homo interior* que no existe, encontramos objeciones como las de Nathalie Sarraute (1956:17-8):

> On pouvait enfin sans remords abandonner les tentatives stériles, les pataugeages épuisants et les énervants coupages de cheveux en quatre; l'homme moderne, corps sans âme balloté par des forces hostiles, n'était rien d'autre en definitive que ce qu'il apparaissait au-dehors [. . .]. Ce "tumulte au silence pareil", que les amateurs du psychologique avaient cru percevoir dans son âme, n'était, après tout, que silence.

Por nuestra parte, tanto las críticas basadas en la falta de naturalidad del recurso del narrador denominado omnisciente, como las que declaman la desaparición de todo vestigio de vida interior en el hombre moderno, nos parecen fuera de lugar. Un escritor puede tomar el partido que quiera, pero no le asisten derechos para tratar de invalidar otros partidos. Es verdad que uno de los expedientes más artificiales del narrador es su abandono del campo de los acontecimientos para ir a bucear en el corazón y la mente de sus personajes, pero no poca literatura de valor innegable se ha hecho sobre esta base.

Existe una coincidencia general entre los críticos que analizan el problema desde perspectivas formales. Käte Hamburger (1973:83) sostiene que "epic fiction is the sole epistemological instance where the I–originality (or subjectivity) of a third–person *qua* third–person can be portrayed". Hamburger, que denomina *epic fiction* a la narración en tercera persona, excluye la narración hecha en primera o en segunda persona porque considera que imita textos que no son literarios; además, señala que el narrador de aquélla (*epic poet* en su vocabulario) usa verbos de acción interior (*verbs of inner action*) tales como pensar, reflexionar, intentar, creer, etc.

Dorrit Cohn (1978:7), al referirse a las palabras de Hamburger que acabamos de citar, comenta que, para ella, la representación de la vida interior de los personajes es el mojón que separa la ficción de la realidad, y que construye una realidad no real; reafirma

también los conceptos de Hamburger al decir que la narrativa es el único género en el cual los pensamientos, sentimientos y percepciones no expresados por alguien, que no es el que habla, pueden ser consignados.

Ann Banfield (1982:10) declara que "the problem which contemporary criticism raises are specifically those of the language of narrative: the importance of the representation of consciousness and the complex 'shifting of point of view' posible only in narrative style". Si bien Banfield arriesga, en otro momento, ideas que limitan en exceso su definición de *narrative style*, de las que nos ocuparemos más adelante, básicamente sus conceptos concuerdan con los de los críticos mencionados antes.

Este mundo interior de los personajes es presentado en el discurso literario bajo dos aspectos fundamentales. Uno es racional, totalmente consciente, y puede, sin ninguna elaboración, ser expresado con palabras; es el aspecto del pensamiento lógico que, de acuerdo con las teorías de Wilhem von Humbolt, necesita que el sujeto posea algún lenguaje. El otro no es racional, porque no tiene origen en la conciencia, y ofrece dos vertientes: una de ellas está constituida por las percepciones, las sensaciones y los sentimientos que pueden (aunque no siempre ocurre) incorporarse a la conciencia mediante un proceso racional y, en tal caso, son susceptibles de enunciación; la otra vertiente es una actividad pre–consciente, o pre–lógica, que ha encontrado existencia en el campo literario sólo en tiempos relativamente recientes y ha recibido varias denominaciones. Una de ellas es "corriente de la conciencia" que, en realidad, es una actividad psíquica que se produce en zonas lindantes con la conciencia y cuyo traslado al seno del discurso literario implica cierta violencia: se trata de un estado mental inefable para cuya configuración se debe recurrir a las palabras, único elemento de que dispone el discurso literario.

Existen varias posibilidades para suministrar la información sobre los aspectos mencionados, lo que implica una multiplicidad de informantes: el narrador, el personaje tratado, otro personaje, etc., de las cuales se hablará más adelante. Sin embargo, consideramos que cualquiera sea el agente que entrega la información sobre la interioridad

del personaje, esa información es válida para configurar su perfil, salvo en los casos en que aparece un narrador en quien no se puede confiar (lo que vale también para los discursos directos, que pueden llevar a engaño). Esto último se opone a las opiniones de algunos críticos que privilegian la información que surge del personaje mismo y consideran de poco valor la que proviene de un narrador omnisciente, como es el caso de Ann Banfield (1982) y el de Percy Lubbock (1954). Aceptamos, pues, la "artificialidad" del recurso que permite dar cuenta de los aspectos subjetivos como medio para alcanzar una figuración más completa de los seres de la ficción. Estamos, por ello, de acuerdo con Wayne Booth (1961:3) cuando afirma, "Whatever our ideas may be about the natural way to tell a story, artifice is unmistakably present whenever the author tells us what no one in so–called real life could possibly know".

B. La herencia del mito

José Ortega y Gasset, en el prólogo al libro de Ibn Hazm de Córdoba (1983:12-3), manifiesta,

> La Edad Media europea es, en su realidad, inseparable de la civilización islámica, ya que consiste precisamente en la convivencia, positiva y negativa a la vez, de cristianismo e islamismo *sobre un área común impregnada por la cultura grecorromana* [. . .]. La Edad Media, por una de sus caras, es el proceso de una gigantesca recepción, la de la cultura antigua, por pueblos de cultura primitiva.

Partiendo de esta observación, nos interesa señalar que las influencias mencionadas por Ortega y Gasset se concretaron, en lo que atañe a la producción literaria, en dos grandes corrientes: la épica clásica y la narrativa árabe. La épica medieval, o gesta, tiene muchas características en común con la épica clásica;[3] a través de sucesivos arreglos y modificaciones, su influencia llega hasta la novela, tal como lo establecen Wellek y Warren (1966:254): "La novela como forma de arte es —empleando el término alemán— una

Dichtung, y en rigor es, en sus altos exponentes, el descendiente moderno de la épica, que es, como el drama, una de las grandes formas".

Algunas de las fuentes literarias que España tomó de los árabes se basaban en narraciones más antiguas, de procedencia foránea; otras fueron originariamente árabes. Estas influencias florecieron en un período bastante determinado, que se sitúa alrededor de los siglos XIII y XIV, y se pusieron de manifiesto en los sermonarios y libros de ejemplos, aunque tuvieron repercusiones posteriores. Entre los motivos que dieron lugar a esta súbita adopción de textos árabes están las recomendaciones del Concilio de Letrán, del año 1215, cuyas conclusiones establecieron la necesidad de acentuar la enseñanza religiosa y moral. Los sacerdotes, para sus sermones, debieron recurrir a relatos breves que ejemplificaran los conceptos que debían enseñar y encontraron uno de los recursos más ricos en la literatura árabe; muchas veces, agregaron algo que aquélla no tenía: un significado concordante con su doctrina. De los sermones, esas historias pasaron a los textos de literatura con intención docente.

Nuestro deseo, al indicar la influencia de la épica clásica y las narraciones árabes (y, como veremos en seguida, la hindú), es poner de relieve el ascendiente mítico que comparten. Erich Kahler (1973:5) afirma que la narrativa comienza con las cosmogonías y teogonías, y desciende lentamente a las crónicas y los anales. Dentro del mundo occidental, Homero marca la transición entre el territorio puramente mítico y la tierra de los hombres porque en las antiguas historias épicas, junto a los hechos maravillosos, se consignan acontecimientos reales. Los mitos hindúes que pasaron a la literatura árabe fueron historias sagradas, como *Jataka* y *Panchatantra* ; este último, cuya versión original se supone que data del siglo VI, dio origen a *Calila é Dymna*, traducido al castellano en el siglo XIII.

G. W. F. Hegel (1944:56) afirma que existen ciertas analogías entre la teogonía hindú y la griega; además, hay teorías que sostienen (aunque no se pueda probar con certeza) que Grecia tuvo influencia sobre la mitología de la India. En definitiva, todo esto favorece

nuestra idea de que algunas de las influencias que recibió la literatura castellana llegaron, por vías no siempre claras, de relatos con origen mítico.

Al referirse a las obras derivadas, directa o indirectamente, de una mitología es necesario, ante todo, formular una advertencia. Como destaca Italo Calvino (1984:26), el mito es una versión cristalizada de narraciones anteriores que ha dispuesto aquellos elementos en fórmulas fijas y ha pasado de una fase mítico–poética a una fase ritualista, ha pasado de las manos del narrador a las de los organismos encargados de su conservación y celebración. Entonces, después que el mito se ha inmovilizado en una forma particular, comienza el proceso de generación de nuevas narraciones que, al repetirse sobre la base de un modelo, tienen pocas posibilidades de innovar. En consecuencia, los personajes que forman parte de ese mundo predestinado aparecen bajo una definición que los antecede y es única. Según la opinión de Mikhaïl Bakhtine (1982:155),

> Un héroe clásico ocupa determinado lugar en el mundo; en lo más esencial se presenta como plenamente definido [. . .] no es motivado artísticamente por su voluntad moral y libre, sino por su ser determinado: actúa de un modo determinado porque es *así*.

Muchas veces, el autor que trata un tema mítico presupone a otro que existió antes de él, depositario y garante de la autoridad de lo que escribe, que puede esconderse en la impersonalidad de una entidad absoluta, o encarnarse en una musa mediadora de la divinidad o, en los textos sagrados, en la divinidad misma.[4]

En lo que respecta al papel que cumple el narrador de asuntos épicos, valgan las palabras de Scholes y Kellogg (1966:12):

> The epic story–teller is telling a traditional story. The primary impulse which moves him is not a historical one, nor a creative one; it is re–creative. He is retelling a traditional story, and therefore his primary allegiance is not to fact, not to truth, not to entertainment, but to *mythos* itself — the story as preserved in the tradition which the epic story–teller is re–creating.

A ese narrador–transcriptor, frecuente en la tradición árabe y en los libros de ejemplos medievales, poca libertad le quedaba para dotar a sus personajes con atributos originales, o

apartarlos del modelo rector que le impone un modo de ser particular.

El héroe del relato épico clásico, y sus continuaciones medievales, es un individuo cuya integridad moral no se encuentra nunca amenazada por los acontecimientos que le toca vivir; más aún: la amenaza del derrumbe de todo su mundo es motivo permanente de la acción, pero jamás se plantea como algo que pueda atentar contra su índole personal, sino que ésta, imperturbable, va a ser motivo y causa de la superación del accidente, o del fracaso frente al mismo. En otras palabras: existe una separación profunda entre el *ser* y el *acontecer*. El héroe es ejemplar, los acontecimientos son grandiosos; pero él posee las condiciones necesarias para sobrellevar el destino que tiene asignado. Su *ser* está al margen de todo eso y no entra en ningún proceso de mutaciones. Según Georges Lukacs (1963:86),

> Les héros de l'épopée traversent une suite bigarrée d'aventures, mais il est hors de doute qu'ils son destinés à en venir à bout dans leur corps et dans leur âme; il est impossible que les dieux qui dominent le monde ne l'emportent sur les démons [. . .].

Esos héroes son la consecuencia de un modelo mítico: modificar la esencia de su *ser* sería intolerable para las reglas del mundo que los aloja y les da vida.

Si particularizamos este aspecto para referirlo al personaje épico medieval, encontramos que, a lo anterior, se agrega un motivo de orden filosófico–religioso. De acuerdo con la concepción imperante en la Edad Media, Dios controlaba y decidía todo; el concepto de libre albedrío estaba poco claro y se afianzó sólo en el siglo XVI como consecuencia del Concilio de Trento (1546–1563). Lo que hasta entonces contaba era el *ser* y su actitud ante Dios; el *acontecer* estaba en manos de la Providencia o del *fatum* (tampoco a este respecto existía una definición clara), pero, en ningún caso, era capaz de modificar el *ser*. Estas ideas, que no se oponen, sino que se suman, a las anteriores, contribuyeron a configurar algunos aspectos del personaje medieval.

Si ahora pensamos en el personaje derivado de la tradición árabe, cambian las características de modelo mítico sobre el cual reposa, pero no se alteran las reglas de sujeción al mismo. Este personaje es, en muchos casos, una herencia de tradiciones más antiguas (hindúes y persas). Ya no se trata de héroes de pasado definido o de habitantes de algún monte sagrado, sino, simplemente, de hombres o de animales,[5] que tuvieron un significado diferente en su mundo de origen. G. W. F. Hegel (1944:48) afirma que, para la imaginación hindú, el mono, la vaca o el brahamán no son simples signos de lo divino, sino la misma divinidad; al ser trasplantados a un medio que no compartía esas creencias, pasaron a ser figuras analógicas de fábulas. Se trata de tipos, no de individuos; frecuentemente no tienen nombre propios, se designan como "un hombre bueno", "una urraca codiciosa", etc., y sirven para encarnar una cualidad o un vicio que los define desde la presentación inicial: es su *ser*, que nunca se ve acosado por el *acontecer*. La función del acontecer es poner en escena, actualizar, esa cualidad inconmovible que se muestra con ejemplar nitidez frente a diferentes circunstancias.

También en las novelas auténticamente árabes que nos han llegado se nota la ausencia del *acontecer* como elemento modificador. Es el caso, por ejemplo, de *El filósofo autodidacto*, de Ibn Tufayl (1948), escrita a mediados del siglo XII que, de acuerdo con las investigaciones de Emilio García Gómez (1926), se basa en un cuento tradicional árabe. Esta *risala* (narración con tema místico) puede considerarse un relato de aprendizaje: es la historia de un niño abandonado en un lugar desierto que va descubriendo, en el mundo que lo rodea, los signos inequívocos de la existencia de Dios. Esa búsqueda de la Verdad muestra a un individuo que se está formando para conseguir la Sabiduría , esto es, para completar su *ser*, pero en ningún momento el *acontecer* desvía ese proceso.

La novela moderna, cuyo comienzo podría considerarse a partir del *Quijote*, muestra otra relación entre el *ser* y el *acontecer*. Su protagonista ya no es el héroe admirable o el tipo que encarna alguna cualidad: el mito, más o menos remoto, vagamente perdido en el origen de los pueblos, no tiene vigencia. Acudirán otros mitos en su

reemplazo, pero no tendrán las características rotundas y supuestamente eternas de los antiguos. Ahora, el protagonista está expuesto, simultáneamente, a los peligros del *acontecer* y a los cambios del *ser* porque la separación entre uno y otro no es tan marcada y, a veces, ni siquiera existe. Este héroe moderno, despojado de una sustentación mítica consagrada por un tiempo anterior incontable, sufre los avatares de un juego dialéctico que muestra diferentes grados de complejidad según las obras y los períodos. En ese juego, el personaje actúa sobre la realidad del mundo creado e introduce alguna modificación; el mundo, a su vez, actúa sobre él y lo modifica. El intercambio da lugar a una tercera posibilidad: el *devenir*, que atenta permanentemente contra la integridad del personaje porque no se trata ya de un ser definido, llevado por un acontecer fortuito e inofensivo. En el nuevo caso, tanto el *ser* como el *acontecer* son fortuitos y están interconectados; la narración no se ajusta a modelos determinados, sino que crea los suyos aunque, naturalmente, no se despoja de toda la tradición que la precede. En resumen, con el abandono del mito se rompieron ciertas ataduras; la transformación del personaje fue una de ellas.

Tal como señala Ian Watt (1964:13), a partir del siglo XVIII (que marca, para el crítico, el comienzo de la novela moderna con la aparición de las obras de Defoe, Richardson y Fielding) la tarea del novelista ha sido mostrar con fidelidad la experiencia humana e individual. Esa experiencia, que ha ocupado el primer plano en la narrativa de nuestro tiempo, es lo que hace decir a Wolfgang Kayser (1961:481), "a la narración del mundo privado en tono privado la llamaremos novela"; ese mundo privado tiene como tema el devenir del personaje, la transformación de su ser dentro del espacio narrativo.

C. El desarrollo interior

Desde nuestro punto de vista, el personaje medieval, en la mayoría de los casos, muestra rasgos interiores identificables; lo que varía es la cantidad de información que los textos aportan al respecto. No aceptamos las descripciones que lo muestran como una figura hueca, una cáscara vacía cuya única realidad aparece en las acciones: el Cid, o Cifar ofrecen una personalidad moral definida, están dotados con una buena porción de atributos positivos y son receptáculo de valores nobles. Pero los textos que les dan vida están encauzados hacia la presentación de hechos, de esa parte externa necesaria para que se realice la hazaña o se cumpla la aventura;[6] por eso, en muchas oportunidades, sus voces internas aparecen como un eco en aquellas demostraciones pasibles de ser exteriorizadas: la alegría con la risa, el dolor con las lágrimas. Sin embargo, hay cosas que no se callan: cuando la narración se ocupa de lo que ocurre en la mente de un personaje, expone sus pensamientos. Esto demuestra que no son figuras vacías, pero, es justo decirlo, en esos casos la actitud narrativa utiliza los mismos recursos que pone en juego para narrar hechos del mundo exterior y, entonces, los pensamientos toman la forma de monólogos interiores o soliloquios, que les confieren un aire retórico.

En Platón (1957:386–7) encontramos que el pensamiento es un diálogo que el alma mantiene consigo misma:

> Extranjero: — Digo, pues, que el pensamiento y el discurso no forman más que uno. He aquí toda la diferencia. El diálogo interior del alma, el que tiene consigo misma, sin auxilio de la voz, es lo que se llama pensamiento.

También fue así para Homero (1983), como se ve, por ejemplo, en la Rapsodia V de la *Odisea* : "Más el paciente divinal Odiseo estaba indeciso y, gimiendo, habló de esta guisa a su corazón magnánimo: — ¡Ay de mí". Además, para las convenciones de la época, todo aquello que no pudiera ser volcado al exterior con claridad, no tenía derecho de existencia.

A propósito, opina Mikhaïl Bakhtine (1978:281):

> Pour un Grec de l'époque classique, toute l'existence était *visible et audible*. Il ne connaissait, en principe (en fait), aucune existence invisible ou muette. Ceci concernait tout ce qui vit, et, naturellement, la vie de l'homme avant tout. Une vie intérieure, muette, un chagrin muet, une réflection muette, lui étaient totalement étrangèrs. Cette vie intérieure existait peut—être, mais se manifestait au–dehors, sous une forme sonore ou visible.

Para el hombre de la Edad Media, la introspección era cosa impensable: cuando se volvía hacia su interior encontraba el alma. Y el alma medieval no estaba bien definida, ya fuera vista desde las concepciones agustinianas o las tomistas, porque no se había encontrado una explicación aceptable que la vinculara con el cuerpo.[7]

Si se desea comprender rectamente la dimensión del personaje épico, se debe tener en cuenta la intención de la narración que lo aloja. El poema épico, la canción de gesta y, en cierta forma, la novela de caballerías se ocupan de un personaje ejemplar; se trata de una ejemplaridad codificada de acuerdo con las normas de la época, y atenta a un modelo rector. El código al que se someten los poemas españoles es feudal; las novelas de caballerías recurren a otro similar, pero que se apoya más en la añoranza que en la realidad porque esas novelas aparecen cuando ya la vida caballeresca es un recuerdo, un ideal casi anacrónico, y el código ya es puramente estético.

La narración que se ocupa de héroes ejemplares necesita un tratamiento especial de las acciones y los pensamientos de los personajes: esos héroes deben ser incapaces de procederes innobles. Cuando son crueles, y hasta despiadados, lo son porque un motivo superior lo justifica; nadie puede pensar que el Caballero del Cisne mata: siempre defiende, venga; el Cid engaña a los judíos con la historia del cofre en el momento más bajo de su trayectoria, pero la conquista de los territorios ocupados por los moros es más importante.[8] Por ello, cuando se quiere mostrar la interioridad de esos personajes, se les adjudica algo así como un catálogo de las virtudes que deben adornarlos: no se expone la intimidad del individuo, sino que se le atribuyen los rasgos que debe tener. No se trata de un flujo que emana del personaje, sino, más bien, de una serie de atributos con los que se

lo engalana desde afuera; la caracterización no brota, se les incrusta; el proceso de presentación es descriptivo antes que generativo.

Lo que algunos críticos señalan como falta de retrato interior es, en realidad, falta de dinamismo. En pocos momentos la narración se aquieta para dar lugar a un acontecer interno que sea reflexión, proceso y, por fin, agente activo de la nueva acción, porque, como hemos dicho, la épica concentra todo su sentido en los hechos exteriores. Al respecto, dice Georges Lukacs (1963:60),

> L'intériorité isolée n'est possible et nécessaire qu'au moment où ce qui sépare les humains est devenu un fossé infranchissable [. . .] quand le monde de l'action se détache des hommes, quand l'intériorité et l'aventure sont à jamais dissociées.

Los sentimientos se exponen, pero aparecen inmovilizados en la permanencia que hemos anotado antes. Consideremos, por ejemplo, el amor unido a la fidelidad. El Cid da muestras del amor que siente por Jimena, pero ni ese amor, ni la fidelidad al mismo, corren peligro en ningún momento y son tan permanentes en el personaje como su barba o las otras divisas que lo distinguen. No es que el texto evite informar sobre algunos sentimientos; lo que evita, o es incapaz de hacer, es dar cuenta de las transformaciones, de los matices, de la evolución que los mismos sufren.

Casi en el extremo opuesto que ocupa el héroe épico se encuentran algunos personajes de la narrativa de las últimas décadas. En el caso de *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, por ejemplo, se presenta un narrador–personaje que no tiene ninguna grandeza ni está condicionado por modelos anteriores, aunque se trata de una figura histórica. Su presencia aparece más "literaria" que la del Cid porque es producto de un acto conscientemente libre, y deliberado, de creación. Ese personaje que durante la narración se va creando a sí mismo mediante el entrecruzamiento, muchas veces caótico, de una serie de discursos que no corresponde analizar aquí, se dedica a hablar con exclusividad de sus aventuras interiores. Todo lo que sucede, o sucedió, se refiere a los efectos, las transformaciones y las consecuencias que operan en su conciencia; los

acontecimientos, en cambio, ocupan un lugar secundario en el discurso (o pluridiscurso) de ese narrador que cambia, se contradice, se desintegra y resurge movido por una mecánica que se genera y se alimenta desde el interior. Ese Supremo nada heroico, nada ejemplar, es supremo desde adentro; no aparece la figura pública (histórica), sino un *homo interior* que no se aparta de su aventura mental, que no sale de sí. En oposición a la épica, la acción no existe: existe el pensamiento. Moldeada en esa arcilla, la novela de Roa Bastos presenta a un personaje enigmático enclaustrado en los límites de la narración. De él se sabe sólo lo que él mismo dice, y como su discurso interpreta con extrema libertad (o paranoia) las circunstancias externas, lo que el relato funda es el mundo de una conciencia. Pasamos, así, del estatismo de la épica a la interioridad convulsionada de *Yo el Supremo.* [9]

Tomemos otro ejemplo: *La casa verde*, de Mario Vargas Llosa. En esta novela hay dos mujeres totalmente diferentes (una pupila de orfelinato y una prostituta) que se presentan en capítulos diferentes, distanciados cronológicamente. Ya muy avanzada la novela, se informa que Bonifacia (la pupila) y la Selvática (la prostituta) son etapas de la misma persona. El engaño que la narración propone sólo es posible debido a la transformación que ha sufrido Bonifacia hasta llegar a ser la otra, a través de un proceso que, aunque en forma fragmentaria y temporalmente alterada, ocurre dentro de los límites del texto, y confirma lo que opina Georges Lukacs (1975:347):

> El proceso, que es la forma interna de la novela, es el camino del individuo problemático hacia sí mismo, el camino que va desde la oscura prisión en la realidad simplemente existente, heterogénea en sí, sin sentido para el individuo, hasta el autoconocimiento claro.

Si bien, en términos generales, aceptamos los conceptos de Lukacs, no creemos que puedan aplicarse como cartabón para dar cuenta de todos los procesos de la novela. Indudablemente, se adaptan muy bien al caso citado antes, pero pensamos que no siempre se puede hablar de proceso y que, en sentido más amplio, se deben considerar las transformaciones.

Existen tres tipos fundamentales de personajes que se transforman: a) los que sufren un cambio brusco, sin matices, que no pone en evidencia ningún proceso; b) aquéllos que destacan su progreso moral, generalmente concentrado en un único aspecto; c) los que muestran un proceso de desarrollo de complejidad variable en el cual intervienen factores externos e internos.

El cambio brusco no es un caso de evolución porque llega de golpe y es radical, sin transiciones, sin elaboración. Ocurre en cualquier momento del texto o, para decirlo mejor, en el momento necesario porque tiene, la mayoría de las veces, valores operativos. Se trata, por ejemplo, de las modificaciones fulminantes que se encuentran en las narraciones hagiográficas y sirven para poner de manifiesto los poderes del santo que tratan; por lo general, el cambio se opera sobre un personaje episódico porque en ese tipo de relatos hay más interés por mostrar la obra del benefactor que el destino del beneficiado. También aparecen en los libros de ejemplos, compuestos por unidades independientes breves, que ofrecen espacio solamente para que el ladrón pase a ser honrado, o el tonto prudente.

El progreso moral es propio de obras de intención ética y se opera sobre ciertos valores internos del personaje que irán en aumento, a medida que transcurra su vida, para cumplir con los propósitos del texto. Este progreso moral de un aspecto determinado impide otro tipo de análisis o información sobre el personaje y se presenta como un proceso unilateral que no ofrece variedad. Un caso así se encuentra en *El filósofo autodidacto*, de Ibn Tufayl (1948), al que nos hemos referido antes. Allí se asiste al perfeccionamiento místico del personaje, pero no hay rastros de otro tipo de vivencias. Lo mismo sucede con las *Confesiones*, de San Agustín, que sirven como modelo de arrepentimiento y conversión, pues el relato selecciona los hechos del pasado que convienen a sus fines y, en consecuencia, se percibe un crecimiento dirigido. Es innegable que las *Confesiones* han abierto, para el cristianismo, las puertas de la exposición de la psicología y del mundo interior: los capítulos que tratan sobre los celos infantiles (I, 7) o las motivaciones del robo juvenil (I, 19; II, 4) son una muestra clara. Pero allí no nos encontramos con un *homo*

interior que incorpora cualquier tipo de experiencia y es susceptible a cualquier cambio; lo que se ofrece es el caso de una personalidad compleja que ha llegado a un estado ejemplar, definitivo, y que recuerda discriminadamente los pasos que cumplió para alcanzarlo. En el momento de la narración, su figura moral se ha detenido en un estatismo tan inalterable como el del héroe épico. La diferencia entre ambos es que, en el caso de la épica, la caracterización es incial y, en el otro, la historia se circunscribe a las etapas que marcaron un progreso significativo en dirección a la meta alcanzada.

El desarrollo complejo es el que sufren los personajes que evolucionan realmente. Son tan importantes los procesos internos como los incidentes externos. Se trata de un crecimiento pluridimensional que no siempre es previsible porque la trayectoria del personaje no indica, como en el caso anterior, una evolución que apunte a un fin determinado. Para expresarlo con mayor claridad: el héroe épico pone en juego, en todo momento, una caracterización única que se le adjudica desde el comienzo; el personaje que da cuenta del progreso moral apuntado a una sola meta exhibe las variaciones de ese aspecto y de ningún otro. En el caso que ahora consideramos, las acciones modifican diferentes facetas del *homo interior* y éstas, a su vez, tuercen el curso de los acontecimietnos sin que nada de ello responda a modelos establecidos. Edwin Muir (1963:41) da una acertada definición de esta influencia mutua: "The given qualities of the characters determine the action, and the action in turn progressively changes the characters, and thus everything is borne forward to an end".

A partir del análisis de los diferentes cambios que pueden sufrir los personajes, es posible deducir que la novela moderna ha adoptado, como trámite privilegiado, el desarrollo complejo porque la aventura interior —que llegó en reemplazo de la pintura estática o del progreso moral— ha saltado al primer plano. No queremos decir que ésa sea la única característica, aunque creemos que es una de las más importantes. Si se comparan, por ejemplo, la figura de Fernán González con la del protagonista de *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, se encuentran diferencias abismales: la primera es sólida, de un

sola pieza; la segunda es multifacética y va evolucionando, ante los ojos del lector, a través del desarrollo de sus conflictos internos.

Cuando se repite que el *Quijote* marca el comienzo de la novela moderna se menciona, como una de sus características innovadoras, al personaje que sufre cambios internos de importancia; estos cambios —de conducta, de valores, de vivencias elaboradas— van configurando, dentro de los límites del texto, su experiencia. En efecto, el *Quijote* es una acumulación de experiencias porque el texto no tira por la borda nada de lo anterior cuando llega la hora de considerar lo nuevo. Allí tiene lugar una aventura permanente en la cual todo entra en juego, y el papel que corresponde a la memoria es importante. De no haber sido así, habría quedado simplemente como una buena novela episódica, no muy interesante desde el punto de vista de la humanidad de sus personajes. Lo que ocurre, por el contrario, es que cada uno de sus momentos tiene presente el recuerdo de los anteriores y la conciencia de los personajes los conservan, los atesoran, los procesan. Pero no todos los críticos están de acuerdo con esto. Uno de ellos es Vladimir Nabokov (1983:28), que dice,

> In order to give the work some crude unity, Sancho is made, here and there, to recall former incidents. But in the evolution of literature, the seventeenth-century novel —especially the picaresque novel— had not yet evolved consciousness, conscious memory permeating the whole work, when we feel that the characters remember and know events that we remember and know about them. This is a development of the nineteenth century.

Lo que Nabokov manifiesta es parcial y no conviene al *Quijote* porque allí los personajes dan cuenta de una memoria que es permanente, que no aparece sólo de vez en cuando, como salpicando el relato, sino que, por el contrario, el presente siempre se ve enriquecido por ella. Tampoco los conceptos del crítico se ajustan a la novela picaresca: baste recordar *El lazarillo de Tormes*. Lo que Lázaro hace, desde el primer momento, es recordar: recuerda su infancia, a sus padres, a sus amos; no se trata de una evocación continuada, sino dispareja, con muchos vacíos; pero aunque acuda a la memoria del pasado con la

interpretación del presente, se trata, sin dudas, de recuerdos suyos. Otro tanto ocurre con *La Celestina*, de Fernando de Rojas, donde encontramos, sin ningún esfuerzo, una "conscious memory permeating the whole work" porque nada se echa al olvido. Allí, los personajes actúan movidos por la memoria de lo que ha ocurrido antes; no hay frases que caigan en saco roto o aparezcan aisladas de las anteriores; además, la conciencia de cada uno de ellos toma en cuenta las de los demás y, sobre esa base, se desarrolla un proceso de transformación interna que rige todos los momentos. Pero esa falta de memoria que señala Nabokov se encuentra en obras anteriores a las mencionadas. En tales casos, la omisión debilita el retrato interno del personaje porque éste no es capaz de recordar cosas que nosotros recordamos y su olvido, que se percibe arbitrario, atenta contra su verosimilitud. Un caso así se presenta en *El Cavallero Zifar*, obra que analizaremos oportunamente.

Las diferentes transformaciones que hemos venido mencionando, y la intención del texto por mostrar aquello que la memoria de los personajes retiene de lo que ha sucedido, se emparenta con ciertas distinciones que hace E. M. Forster (1927), y que han sido repetidas con sorprendente asiduidad, entre "flat characters" y "round characters". En realidad, aunque se entiende muy bien lo que el crítico quiere decir, quedan algunas zonas de sombra en sus conceptos. De los personajes "flat", dice,

> In their purest form, they are constructed round a single idea or quality: when there is more than one factor in them we get the beginning of the curve towards the round. (p.104)

Y, al opinar sobre los personajes de Dickens, agrega: "Dickens' people are nearly all flat [. . .]. Nearly every one can be summed up in a sentence" (p.108). Pero, al comentar los de H. G. Wells, declara que

> . . . all Wells' characters are as flat as a photograph. But the photographs are agitated with such vigor that we forget the complexities lie on the surface and would disappear if it was scratched or curled up. A Wells character cannot indeed be summed up in a single phrase; he is tethered much more to observations, he does not create types. (p.110)

Las dos citas sobre Dickens aluden a personajes construidos en torno a una sola idea o

cualidad, que pueden ser resumidos en una frase; pero cuando llegamos a los personajes de Wells encontramos que, si bien son tan planos como una fotografía, no pueden quedar resumidos en una frase.

Estamos básicamente de acuerdo con esos dos extremos de caracterización de un personaje, pero no compartimos totalmente las definiciones que demarcan las fronteras entre ellos. En principio, dejamos de lado la diferenciación que hace sobre la base de la posibilidad de definir a un personaje en una sola línea, o no, porque el mismo Forster demuestra que no es efectiva si comparamos las citas sobre los dos autores anotadas más arriba. Tal vez la respuesta a todo esto se encuentre en la prueba a que debe someterse el personaje "round" propuesta por el crítico:

> The test of a round character is whether it is capable of surprising in a convincing way. If it never surprises, it is flat. If it does not convince, it is a flat pretending to be round. (p.118)

Que un personaje nunca sorprenda, que sea previsible, no implica que sea plano. Benito Pérez Galdós muestra una rica galería de actores secundarios, caracterizados con generosidad, que no sorprenden. En lo que respecta a la capacidad de sorprender de manera convincente, eso depende, por lo menos, de dos factores: uno es el de la interpretación; el otro se relaciona con el período histórico al que pertenece la obra. Decir que un personaje tiene una manera convincente de sorprender es una cuestión de interpretación. Muchas veces, lo que es convincente para unos es arbitrario para otros. Sin dudas, hay casos extremos que no admiten discusión; pero hay muchos otros que la admiten. Por otra parte, las maneras convincentes de sorprender han ido cambiando con el tiempo. La partida de Eneas de Cartago, y el abandono de Dido, debido a las maquinaciones de una diosa es, en aquel contexto, tan convincente como el final de *La Regenta*, de Clarín, motivado por una cadena de acontecimientos más humanos.

Para nosotros, la frontera está trazada por la cantidad de información que se suministre sobre la interioridad del personaje. Forster dice (p.112) que la mayoría de los

animales en las obras literarias son planos. Y lo son por falta de mención de su mundo interior; pero cuando aparecen en una fábula y se les conceden atributos humanos, las cosas pueden cambiar: si el texto establece que el león piensa, sufre y concibe secretamente venganzas, no es tan plano. Por otra parte, para que el carácter de un personaje cobre relieve es necesario que se lo describa con varios rasgos morales a la vez y que éstos reaparezcan, en repetidas ocasiones y bajo diferentes luces, durante el transcurso del relato. Si en el momento de su aparición se atribuyen al personaje algunas características que lo identifican como tipo, y eso no vuelve a repetirse como elemento activo —y cambiante— en ningún otro momento, parece que se tratara de un figura de papel que actuara mecánicamente basada en los atributos iniciales. En casos como éstos, las conductas parecen producto de una razón lejana que ha ido acompañando al personaje sin sufrir transformaciones, sin formar parte activa de su memoria, y que emergen, en un instante, como si se tratara de una reacción fisiológica. En ciertas obras —y en esto coincidimos plenamente con Forster—, hay referencias que adoptan el aspecto de fórmulas fijas y que, en lugar de darle vida al personaje, lo convierten cada vez más en una figura estatuaria. Es el caso del epíteto épico, si no va acompañado de menciones más variadas.

D. Una propuesta

A la luz de lo dicho anteriormente, no es arriesgado proponer conclusiones generales sobre el desarrollo del personaje literario, que fue adquiriendo más complejidad con el transcurso del tiempo a través de aportaciones diversas y cambios ideológicos. Una de las dimensiones que contribuyeron a esa complejidad fue el crecimiento de la importancia de su mundo interior. Decimos crecimiento, y no nacimiento, porque implicaría un error considerar que ese mundo es privilegio de los tiempos modernos y no existió en el pasado.

Hay ciertos conceptos que la crítica literaria ha establecido en algún momento y que sigue repitiendo, tal vez fuera del contexto que les dio origen, sin un análisis prolijo de los casos que pretende englobar. Por ello, a veces es necesario repasar esa historia crítica para intentar corregir ciertas opiniones que no tienen un fundamento sólido, o que se remiten a algunos ejemplos que las confirman sin tener en cuenta muchos otros. En este sentido, son bastante frecuentes las declaraciones, en alguna medida vagas, que aseguran que los personajes medievales son seres planos, bidimensionales, sin relieve. A veces, eso se dice para destacar los cambios que se produjeron durante el Renacimiento (y que no objetamos en términos generales); otras, con el propósito de establecer comparaciones entre la narrativa actual y la del pasado. Muchos de estos juicios llevan razón en la mayor parte de los aspectos que tratan de cubrir, aunque se les escapa algo. En el apresuramiento por señalar las diferencias, hacen poca justicia al tratamiento que recibió el personaje en los textos antiguos, ya sean los de la antigüedad clásica, como los medievales. En cierto modo, parece que se exige a esos personajes una figura que responda a las mismas expectativas —que ofrezcan la misma profundidad o complejidad— que las que presentan los personajes modernos. Tal vez habrá que rendirse ante las palabras de Marcel Bataillon (1961:7): "Il est inévitable qu'on reconstitue le passé pour lui faire rejoindre des préoccupations présentes".

Es verdad que el personaje medieval presenta rasgos que, en general, lo alzan sobre un pedestal o lo colocan dentro de la categoría de un tipo, y no de un individuo; pero no ocurre exactamente eso con muchos de ellos. El Cid, por ejemplo, a la par de encarnar el destino de un pueblo (condición común a todo héroe épico), expone rasgos inequívocos de individualidad; así son también muchos de los personajes que recorren el *Libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita.

Dice José Ortega y Gasset (1982:129): "El mundo antiguo parece una pura corporeidad sin morada y secretos interiores. El Renacimiento descubre en toda su vasta amplitud el mundo interno, el *me ipsum*, la conciencia, lo subjetivo". Pero aunque es

verdad que el Renacimiento muestra —quizás no en toda su vasta amplitud— el mundo interno, la conciencia, lo subjetivo, lo más cauto sería decir que descubre la posibilidad, la legitimidad, de exponer todo aquello, y que comienza a ponerlo en práctica de manera explícita. El mundo antiguo (que para Ortega y Gasset no es sólo el clásico porque marca el cambio a partir del *Quijote*) no se propuso mostrar la parte secreta del hombre pero, sin proponérselo, lo hizo con más asiduidad de lo que se supone. No intentamos decir que lo hizo con la misma intensidad con que aparece en obras del Renacimiento y posteriores; ni que lo hizo intencionalmente, movido por un propósito deliberado. Pero tampoco creemos que fue el producto de un desliz. En las obras anteriores al Renacimiento no se nota la intención consciente de dar cuenta de los aspectos internos del personaje; al mismo tiempo, no encontramos una ausencia total de los mismos, ni un silencio que, como muralla infranqueable, impida conocer el interior de los héroes.

En ciertas circunstancias se quiere despojar el pasado de cosas que, sin duda, poseyó. Según Gonzalo Torrente Ballester (1984:254),

> El carácter es el fundamento estético del arte occidental a partir del Renacimiento [. . .]. Entendíase por él, a lo que parece, un modo de ser humano, individual, permanente e irreparable, definidor de las personas como rasgo fundamental, y a través del cual se producían pensamientos y conductas.

Sin embargo, antes del Renacimiento, existían algunas características que el crítico señala como distintivos exclusivos de aquel período. Existía un modo de ser humano, permanente e irreparable, definidor de las personas. Homero nos ha dejado una multitud de personajes cuyo rasgo característico es el valor, o la cólera, o la astucia. Y fue, por el contrario, a partir del Renacimiento que comenzó a forjarse un personaje múltiple, imprevisible, cada vez menos sujeto a un rasgo fundamental. Los desarrollos que se han operado desde entonces han atendido a la libre variedad, y no a las cualidades permanentes e irrenunciables de los personajes. Lo que no se concebía en los fundamentos estéticos anteriores al Renacimiento, en correspondencia con la ideología imperante, era el concepto

de individuo productor y responsable absoluto de pensamiento y conducta porque los hombres, y los personajes que los espejaban, estaban sometidos a la voluntad de los dioses, o de Dios: la fortuna, o la Providencia, eran partes inseparables de la vida.

De todos modos, muchos personajes dan muestras de poseer una individualidad destacada, aunque no esté expuesta dentro del cuadro de una conciencia autoconsciente. No todo se dejó librado al silencio o a un código que informaba, con posibilidades limitadas, lo que parecía ocurrir en el interior del personaje. Leo Spitzer (1944-5:474), al comentar un pasaje de la *Chanson de Roland*, sostiene que en el poema épico "toute émotion se trahit en geste, tout geste révèle une émotion; le geste est, je dirais, psychophysique". Esto, que es verdad en muchos casos, puede aplicarse no sólo a los personajes épicos, sino también a muchos otros porque el gesto revelador no es privativo de la épica. Pero, por otra parte, en el personaje épico no hay únicamente gestos psicofísicos: hay descripción de sensaciones, hay exposición de pensamientos y monólogos susurrados como soliloquios, hay percepciones, hay emociones. No todo aparece codificado mediante un lenguaje corporal que se manifiesta a través de lo que se ha identificado como "la sonrisa épica", "el llanto de los ojos", u otras formas emblemáticas. Mikhaïl Bakhtine (1978:468) no es tan terminante al referirse a los aspectos externo e interno de ese héroe: "tout en lui est à découvert et clamé à haute voix; son monde intérieur, tous ses traits extérieurs, comportements et actions sont au même niveau". No es, entonces, que sea puro gesto representativo, sino que todo —lo de afuera, lo de adentro— aparece sobre un mismo plano de exposición sin que haya diferencia en la modalidad de la información. Sin embargo, lo que dice Bakhtine a continuación es menos aceptable para nosotros: "Son point de vue sur lui–même coïncide pleinement avec celui des autres [. . .]. Il ne voit, il ne sait de lui–même que ce que les autres voient et savent". En algunos casos no es así: el héroe guarda en su mente planes o sentimientos que no pasan a la esfera del conocimiento de otros personajes del texto, si bien el lector recibe esa información. El Cid, por ejemplo, siente un profundo desagrado ante la posibilidad de que

sus hijas se casen con los infantes de Carrión, pero el rey no lo sabe inmediatamente; por otra parte, el tema de la traición, tan común desde la más remota antigüedad, no podría desarrollarse bajo esas circunstancias de conocimiento indiscriminado.

Nuestro empeño es rescatar, de algunas obras del pasado, características de los personajes que fueron negadas o quedaron sumergidas en opiniones generales que no son siempre adecuadas, pero que se reiteran con frecuencia. Esto es realmente sorprendente en críticos modernos que debieran acercarse con mayor atención a los textos, en lugar de generalizar sobre la base de algunas obras muy antiguas y otras relativamente contemporáneas. Evelyn Birge–Vitz (1977:645) acierta al decir,

> First, it has been my distinct impression that most of the formulators of recent theories of narrative worked out their theories and elaborated their distinctions with examples selected from primitive literatures, and then amplified and refined their theories and models with the aid of further examples taken from classical or modern literature.

La autora se refiere a Vladimir Propp, Claude Brémond, Joseph Campbell y Northrop Frye; pero agrega que Tzvetan Todorov ha trabajado con seriedad sobre textos medievales. Por nuestra parte, tenemos la impresión que únicamente Propp y los estructuralistas franceses han acudido a textos primitivos. El resto de los estudiosos que hemos consultado no se aparta de la literatura de este siglo, con algunas incursiones al siglo pasado; cuando vuelven su atención a períodos anteriores, retroceden hasta la antigüedad griega o latina. Tal como Birge–Vitz observa, la Edad Media parece un período inexistente para los críticos preocupados por las formas narrativas. Sin embargo, hay algunas excepciones muy honrosas: es el caso, por ejemplo, de Paul Zumthor, que ha dedicado gran parte de sus esfuerzos a interpretar la literatura medieval a la luz de nuevas teorías.

Ann Banfield (1982) se cuenta entre los críticos que niegan rotundamente la posibilidad que existan, en textos de una cierta antigüedad, construcciones que manifiesten subjetividad. Los ejemplos que ilustran su libro provienen, en abrumadora mayoría, de autores relativamente modernos: Joseph Conrad, Henry James, D. H. Lawrence, Virginia

Woolf, Charlotte Brontë, Gustave Flaubert, Jane Austin; ocasionalmente recurre a algunos más antiguos, como La Fontaine, pero a ninguno anterior al siglo XVII. Hay una excepción: cita —de segunda mano y, posiblemente, sin verificar la fuente— un artículo de Friedrich Todemann (1930) en el cual se dan ejemplos del discurso indirecto libre de pensamiento encontrados en Cervantes y el el *Cantar de Mio Cid*.[10] Banfield, para quien el "narrative style" se compone de "the sentence of narration and the sentence representing consciousness" (p.235), opina categóricamente,

> Neither the sentence of narration nor sentences representing consciousness exists in spoken language. All our texts are literary and all are dated after a certain point in time. Nor is this fact accidental in our presentation. Narrative style, as we have defined it, unlike language itself, has a determinable historical origin; no earlier examples are given among the data presented here, because no earlier ones exist. (p.225)

Y más adelante agrega, "Furthermore, none of the examples of the style supposedly found in either the letter form or in medieval literature, including the *chanson de geste*, show any of the special construction expressing subjectivity" (p.240). Para corroborar esta posición extrema, cita a Charles Bally (1912), a Margueritte Lips (1926) y a A. C. Juret (1925), quienes también niegan la posibilidad de encontrar cierto tipo de manifestación de la interioridad en textos antiguos.

Por su parte, Boris Uspensky (1973:87), al describir el tipo de narración que se mantiene continuamente a distancia de lo narrado, explica:

> All events are described objectively, without any reference to the internal state of the characters, and all verbs which express the internal consciousness (*verba sentiendi* and similar expressions) are absent.
>
> Such construction of narration is characteristic of works of epics, where actions are unmotivated. This, to a large degree, is explained by the fact that the character's internal world is hidden from us.

Las opiniones de Scholes y Kellogg (1966:166) son más moderadas al sostener que en la narrativa primitiva de todas las culturas se da por sentada la existencia de la vida interior, aunque no sea formalmente presentada. Sin embargo, la imagen que describen de esos personajes pareciera responder, más que a una falta formal de presentación de las

conciencias, a un deliberado ocultamiento de ellas: "The inscrutability of characters, their opaqueness, is neither a defect nor a limitation. It is simply a characteristic". Posiblemente, los motivos que mueven a Scholes y Kellog a ver características de hermetismo en aquellos personajes se deba a que los consideran a la luz de conceptos psicológicos. Algo de ello se desprende de lo que dicen más adelante en el mismo libro:

> in the monologues we find not psychology but rhetoric, and it is rhetoric which dominates the monologue of characterization in all Western literature, from the Greeks to the Renaissance [. . .]. By psychology we mean a real attempt to reproduce mental verbal process [. . .]. (p.185)

Lionel Friedman (1957), al ocuparse específicamente de la falta de retrato interior del personaje medieval en su artículo "Occulta Cordis", apela a conceptos propios de aquella época y señala las dos vertientes que definían el concepto del hombre medieval: "If asked to select a concept of man typical of medieval thought, one would choose *homo duplex*, a unity composed of *homo interior* and *homo exterior*, between which exist both a radical distinction and a fundamental harmony" (p.103). A continuación, recurre a una idea que Vicente de Beauvais expone en el *Speculum naturale*: el *homo exterior* es *signum* del *homo interior*, con lo que se aproxima a los conceptos de Leo Spitzer que citamos antes. Por último, señala el lugar que ocupó la representación de uno y otro *homo* mencionado:

> Our hypothesis is that in the artistic presentation of his characters, the medieval author [. . .] avoided as much as possible the direct portrayal or representation of the psychic except insofar as it could be depicted by its external manifestations, visible to the eye of the body, the *sigma quaedam* of the inner experience. Man, as literarily portrayed by a medieval author, is generally *homo exterior*. (p.109)

Pero Friedman admite la posibilidad de que las características del personaje medieval que señala sean propias de los textos en lengua vernácula, y no de los latinos que sivieron de base a algunos de ellos. A tales efectos, compara cierto pasaje de la *Historia rerum in patibulus transmarinis gestarum*, de Guillermo de Tiro, escrita en latín en el siglo XII, con su versión francesa y observa que la última evitó mencionar ciertos aspectos de la interioridad del personaje que aparecen en la original. Con esto se sugiere que el texto

medieval en lengua vernácula expone sólo al *homo exterior* por elección, pero no porque ello fuera una imposición del momento.

En otros terrenos más específicos, también encontramos opiniones que no aceptan con entusiasmo la idea de que hubo representación de la conciencia en obras de cierta antigüedad. Roy Pascal (1977:34), que considera que el discurso indirecto libre de pensamientos es una de las formas más adecuadas para dar cuenta de la interioridad, sostiene que "until Flaubert, no writer seems to have used it with a clear consciousness of its stylistic identity and meaning", pero admite que se usó algo a partir de la Edad Media. Por su parte, Dorrit Cohn (1966:107), que llama "narrated monologue" a ese tipo de discurso, concede vagamente que se encuentra en obras medievales:

> Like other innovations in technique, the narrated monologue shows up occasionally very early in literature. Isolated examples have been found in the seventeenth and eighteenth century (notably in the fables of La Fontaine), and even in medieval epics.

Con lo que acabamos de mostrar, pareciera que nuestra tarea estuviera destinada a marchar en contra de la corriente porque muchos críticos (más de los que hemos mencionado) opinan de manera semejante; algunos de ellos, a pesar de eso, se desdicen en determinado momento y subrayan detalles que ponen de manifiesto la presencia de un mundo interior palpable en algunos textos medievales. Tal vez se deba a que, a la hora de hacer un análisis minucioso, rompen las cláusulas de la tradición crítica que ha impuesto el concepto de exterioridad sobre el personaje medieval, y dan lugar a una interpretación más despreocupada.

Para nosotros no es difícil mostrar el error en que cae Ann Banfield al establecer, rotundamente, el origen reciente de la representación de la conciencia en literatura; tampoco lo es señalar —para rebatir a Boris Uspensky—, la presencia de *verba sentiendi* en los textos épicos, y apuntar a las acciones que están claramente motivadas. En el caso del trabajo de Lionel Friedman, que se remite extensamente a un texto de la literatura francesa del siglo XII, basta recordar, en el mismo siglo y en la misma lengua, las obras de Marie de

France y de Chrétien de Troyes que sobreabundan en menciones a la conciencia de los personajes.

En otros casos, las cosas no se presentan con la misma facilidad. Cuando la crítica literaria se aproxima a los textos antiguos con elementos que éstos desconocían en el momento de su gestación, corre ciertos riesgos. Tal es el caso del enfoque psicológico aplicado a la obra de un autor medieval que mal podría haber tenido en cuenta esos aspectos dentro de sus preocupaciones estéticas; aunque el análisis de la psicología de los personajes sea válido, las conclusiones deben considerar el abismo que las separa de las concepciones de la época en que la obra se produjo. Una situación similar aparece cuando se trata de establecer el grado de naturalidad en la exposición de los pensamientos: aunque nuestra sensibilidad (o nuestras convenciones) de lectores de hoy reciba con cierta incomodidad los monólogos grandilocuentes, o el relato minucioso y excesivamente ordenado de todo lo que pasa por la cabeza de un personaje, eso no establece una diferencia básica con los recursos narrativos que llegaron después. En la actualidad, pareciera aceptarse de buen grado que una forma convincente de dar cuenta de un proceso interior es la corriente de la conciencia que, según Lawrence E. Bowling (1950:345) es "the narrative method by which the author attemps to give a direct quotation of the mind —not merely of the language area but the whole consciousness". Pero el monólogo interior retórico, o las intervenciones del narrador que con herramientas propias de la oratoria —a su manera, y en concordancia con las convenciones del momento— intenta dar idea de los aspectos internos, tiene las mismas intenciones que la corriente de la conciencia: en principio, ambas se ocupan del *homo interior*. No negamos, de todos modos, que una técnica literaria menos estructurada parece más espontánea (si bien, en el fondo, es tan artificiosa como la otra) y acorta la distancia que nos separa del personaje. Pero es necesario recordar que eso está en relación con nuestra manera de recibir el texto, algo que no tiene por qué coincidir con la intención con que fue concebido.

Todas las consideraciones expuestas intentan establecer el contexto general dentro del cual se ha de colocar el objeto de nuestro estudio. Tal como se ha dicho repetidamente, nuestra hipótesis se apoya en la creencia que las obras medievales suministran información sobre el *homo interior*, aunque admitimos que dicha información es más abundante en algunos casos que en otros, y que obedece a diferentes codificaciones. También creemos que en esas obras no aparece un proceso complejo de cambio del personaje, de acuerdo con los conceptos expuestos antes sobre los diversos tipos de tranformación; puede haber progreso moral, o cambio brusco, pero no un crecimiento completo.

En resumen, lo que postulamos, en primer lugar, es que la obra medieval castellana informa sobre la interioridad del personaje, y que el grado de información es variable; en segundo lugar, que el personaje puede sufrir un cambio brusco, o mostrar un progreso moral unidireccional, pero faltan ejemplos donde aparezca un desarrollo complejo.

Nuestro análisis se desarrollará en cuatro secciones. En la primera se tratarán, a la luz de los estudios modernos de narratología, los elementos que sirven para informar sobre la interioridad del personaje: discurso de narrador y discursos de personaje (directo, indirecto, indirecto libre); también las formas que muestran, indirectamente, aspectos internos (focalización interna, sueños, visiones, etc.). Por último, se analizará el grado de verosimilitud de la información dada sobre la base de los agentes que la entregan. En la segunda sección se analizarán dos cantares de gesta: *Cantar de Mio Cid* y *Poema de Fernán González*. En la tercera sección se tratarán dos obras que marcan el comienzo de la prosa narrativa de tipo novelístico en España: *La Leyenda del Cauallero de Çisne* y *El Cavallero Zifar*. La cuarta sección versará sobre algunos libros de ejemplos. Se comenzará con la *Disciplina Clericalis*, de Pedro Alfonso, primer libro de ese tipo escrito en Castilla, aunque en latín; luego vendrá *Calila é Dymna*, una traducción del árabe con antecedentes hindúes que tuvo importancia capital para la literatura de ejemplos; a continuación se presentará *Castigos é Documentos del rey don Sancho*, típico libro consiliario atribuido al rey Sancho IV de Castilla; por último, se tratará *El Conde Lucanor*, del Infante don Juan Manuel, que

es la muestra más acabada de este género literario. El criterio que se ha seguido para la elección del *corpus* responde a varios motivos. En principio, quisimos mantenernos dentro de un marco temporal limitado, sin encerrarnos en un período demasiado breve cuyos productos muestran poca variedad; por ello, hemos tomado textos que van desde el origen conocido de las obras de imaginación castellanas (*Cantar de Mio Cid*), hasta un libro de ejemplos que abre, en ciertos aspectos, el camino a la literatura moderna (*El Conde Lucanor*). Los primitivos cantares de gesta elegidos son los que han llegado hasta nosotros en forma casi completa. No se consideraron aquellas obras que se conocen sólo en forma fragmentaria y fueron completadas mediante otras fuentes, tales como el *Cantar de los Infantes de Lara* o el *Cantar de Roncesvalles*. En cuanto a los relatos con características novelísticas, los dos que incluimos son las primeras muestras de ese tipo, interesantes de confrontar porque señalan la transición del relato épico a la novela de caballerías. La literatura de ejemplos con intención docente fue un género que alcanzó pleno desarrollo en el período que cubre nuestro estudio y las obras seleccionadas son representativas de diferentes tendencias. La primera, (*Disciplina Clericalis*), tuvo una trascendencia enorme, que se extendió por varios países porque fue escrita en latín vulgar, e influyó sobre obras que se produjeron después en España y en Europa. *Calila é Dymna* muestra la influencia oriental sobre la cultura española y dio origen a características que perduraron. *Castigos é Documentos del rey don Sancho* es un ejemplo temprano de los textos de educación político–religiosa que recogen la tradición de los "espejos de príncipes". Y, por fin, *El Conde Lucanor* que es, a nuestro entender, el primer ejercicio de escritura en lengua castellana consciente de su trascendencia como producto literario.

NOTAS

1 Hay críticos —como Robert Alter (1981) y Erich Auerbach (1957)— que se aproximan al texto bíblico con los instrumentos de análisis que se emplean para las obras literarias, sin que eso implique una actitud sacrílega. Por otra parte, San Agustín sostuvo que el Antiguo Testamento debe ser interpretado como una alegoría.

2 Es el caso, por mencionar uno, de Jean Paul Sartre (1947:I, 38), que no parece tolerar la variedad de información que se logra mediante la intervención alternada del narrador y de los personajes.

3 A modo de ejemplo, podemos citar el uso del discurso directo y de los augurios que se hace en la *Odisea* y en el *Cantar de Mio Cid*. En aquélla (Rapsodias XV y XX) hay un águila que representa malos augurios; en el *Cantar de Mio Cid* (1956:vv.11–2) encontramos: "A la exida de Bivar ovieron la corneja diestra, / e entrando a Burgos ovieronla siniestra". También en ambas obras, a los personajes se les concede frecuentemente la palabra. Se ha dicho repetidamente que en el *Cantar de Mio Cid* el discurso directo sirve para que el juglar pueda dramatizar partes del texto, pero es posible que no haya sido el único motivo. Aristóteles (1964:IV.5) privilegia la presentación que el personaje hace directamente "pues el poeta debe hablar lo menos que pueda en propia persona, no siendo en eso imitador"; en seguida elogia a Homero quien "haciendo la salva en pocas palabras, introduce inmediatamente a un hombre, o a una mujer, o a otro sujeto,

4 Autor, en latín, tenía dos significados: causa primera, y garante. El segundo significado corresponde a la idea de autor–trancriptor (Cf. "Vocabulaire d'Esthétique", en *Revue d'Esthétique*, t. XIX, fasc.3–4, París, C.N.R.S., julio–diciembre 1966).

5 Esto no quiere decir que no exista cierto tipo de héroes en las mitologías mencionadas. Hay muchos libros sagrados que hacen un recuento de sus vidas, pero esos libros —precisamente por su contenido religioso ajeno al islamismo y al cristianismo— no pasaron a la corriente árabe ni, en consecuencia, a la castellana. El *Jataka* y el

Panchatantra, aunque son sagrados, no aluden directamente a la doctrina religiosa.

6 Aristóteles (1964:IV) se ocupa de lo que llama "la facultad narratoria". Dice (IV.6) que "la epopeya debe tener las mismas calidades que la tragedia". Cuando establece un orden de importancia para los elementos de ésta última (cosa que puede asimilarse a la "facultad narratoria"), establece (III.3),

> Pero lo más principal de todo es la ordenación de los sucesos. Porque la tragedia es imitación no tanto de los hombres cuanto de los hechos y de la vida, y de la ventura y desventura; y la felicidad consiste en acción, así como el fin es una especie de acción y no de calidad.

7 Aristóteles sostenía que el alma desaparecía con el cuerpo. Santo Tomás, seguidor de Alberto Magno (aristotélico a su manera) concebía un alma inmortal que no desaparecía con el cuerpo. Para San Agustín, el alma pertenece a una jerarquía superior y, por lo tanto, el cuerpo no puede ejercer influencias sobre ella.

8 Boris Uspenski (1973:170) cita las observaciones del crítico V. P. Sokolov que compara los atributos permanentes que representan los íconos rusos, con las cualidades de algunos personajes que no se inmutan frente a circunstancias extremas de las que son responsables: " 'the tender Prince Vladimir, the dear, bright sun' remains 'tender and dear,

9 La comparación entre la épica y la novela de Roa Bastos se hace para mostrar dos polos extremos, pero no quiere decir que las diferencias sean siempre tan violentas. En nuestros días, con todo el interés que existe por la exposición de los procesos de conciencia y el empleo de las técnicas que permiten ponerlos de manifiesto, se encuentran novelas como *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio, que evita en lo posible dar cuenta de lo que ocurre en la mente de los personajes; o el caso, no tan antiguo, de Azorín, que sugiere —pero no muestra— el alma de sus criaturas (de Doña Inés, por ejemplo).

10 Todemann da muchos ejemplos (Banfield dice "some examples") de discurso indirecto libre en la literatura medieval española, no sólo en Cervantes o el *Cantar de Mio Cid*, sino, también, en *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, en el *Libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita, en la *Crónica General*, de Alfonso el Sabio. La

información que Banfield cita y repite proviene de un artículo de Carlos–Peregrín Otero (1976:29) donde se menciona, a pie de página, el artículo de Todemann. El mismo artículo es citado por Guillermo Verdín Díaz (1970:3), autor que aparece en la bibliografía de Banfield, pero del cual no se hace mención en el texto.

II ALGUNOS CONCEPTOS TEORICOS

> In anticipation it should be stated from the very first that "realistic" presentation of a figure's consciousness is impossible in literature. The portion of the contents of conciousness which does emerge in the presentation is stylized; it suggests or symbolizes the events of consciousness, but does not reproduce them.

Con estas palabras de Franz Stanzel (1971:145) quisiéramos enfatizar nuestra convicción de que el discurso literario tiene ciertos medios para dar cuenta del mundo interior del personaje, pero que no se trata de una presentación realista. Esto se debe, por una parte, a que dicho discurso funda un mundo propio que en ningún momento se puede asimilar al verdadero porque se trata de un todo discontinuo, dirigido hacia los intereses que lo mueven. Por otra parte, se debe a que la presentación del pensamiento no se puede hacer con los mecanismos que le son propios; además, hay algunos estados interiores que escapan a cualquier intento de enunciación, de modo que el discurso recurre a medios que, como dice Stanzel, los sugieren o simbolizan.

Vayamos por partes: la interioridad del personaje tiene dos componentes fundamentales; uno se refiere al aspecto consciente que, sin gran violencia, es susceptible de ser expresado mediante palabras; el otro, compuesto por sensaciones, sentimientos, etc., no tiene origen en la mente y permanece en estado no verbal. Este último, especialmente, reclama la elaboración del narrador para poder tener cabida en el texto. Así lo indica Dorrit Cohn (1978:11) al señalar que

> Most people, including most novelists, certainly conceive of consciousness as including "other mind stuff" (as Willam James called it), in addition to language. This "stuff" cannot be quoted —directly or indirectly; it can only be narrated.

A continuación, le reprocha a aquellos críticos que utilizan una aproximación lingüística la tendencia a dejar fuera de consideración los aspectos no verbales de la conciencia, y a establecer una relación unívoca entre palabra y pensamiento. Gérard Genette (1983:41) recibe esa crítica de Cohn y admite, de acuerdo con las divisiones que ésta establece, que la *psycho–narration* (presentación de la interioridad a cargo del narrador) "peut s'appliquer par hypothèse à une pensée non verbale".

Estas opiniones, que se complementan de alguna manera, consideran la aparición de los estados de conciencia que no tienen correlato verbal y que necesitan un mayor grado de elaboración (de simbolización, según Stanzel) por parte del narrador. Por este motivo hay narradores que, además de presentar ciertos estados internos del personaje, agregan explicaciones que no podrían surgir de la mente de éste porque es incapaz de pensarlas. Dorrit Cohn (1978:48) lo explica así:

> the non–verbal quality of certain inner experiences is on occasions stressed after the fact, that is, after lengthy and detailed narration —perhaps for fear that the reader may fail to recognize the circumvention of self–articulation that has just taken place.

Como se ve, siempre dentro de las características no realistas, hay diversos grados de elaboración de la figura del *homo interior*. Lo que importa, ahora, es establecer los diferentes medios que utiliza el discurso literario para exponer la subjetividad.

A. Los portadores de la información

E. M. Forster (1927:127), que conocía muy bien las posibilidades de la novela por su doble investidura de crítico y escritor, dice,

> The specialty of the novel is that the writer can talk about his characters as well as through them or can arrange for us to listen when they talk to themselves. He has access to self–communings, and from that level he can descend even deeper and peer into subconscious.

A pesar de que se refiere a la actividad del novelista y, por ende, a la novela como producto, creemos que sus opiniones tienen una aplicación más amplia. Pero Forster no se dedicó a delimitar el campo de estas posibilidades. A nuestro saber, fue Franz Stanzel (1971:154) uno de los primeros críticos que propuso una separación sistematizada de los recursos que emplea el discurso literario para presentar la interioridad:

> Three possibilities for rendering consciousness in the novel have been distinguished here: thought report or internal analysis, interior monologue, and the presentation of consciousness in narrated monologue. These three forms for the rendering of consciousness are analogous to the three forms of speech presentation: indirect discourse, direct discourse, and narrated discourse.[1]

Más tarde, fue Gérard Genette quien se ocupó con mayor rigor de clasificar estas posibilidades. Su visión del origen y la regulación de la información narrativa es concisa y clara, basada en los conceptos platónicos de diégesis y mímesis: por un lado, *récit d'événements*; por otro, *récit de paroles*.[2] Después, Dorrit Cohn (1978) se ha dedicado a hacer un fino análisis de los modos de suministrar la información que da cuenta de la parte interna del personaje. Su clasificación se aproxima a la que hace Genette del *récit de paroles*, y ambas deben mucho a la de Stanzel. Aunque el propio Genette (1983:40) puntualiza las equivalencias entre sus divisiones y las de Cohn, una de las diferencias que distancia levemente a estos dos críticos en este aspecto parte del hecho de que Cohn se interesa sólo por aquellos recursos que informan sobre la interioridad; Genette, en cambio, se interesa tanto por éstos como por las palabras: su *discours transposé*, por ejemplo, admite las variantes *discours prononcé* y *discours intérieur*.

Para evitar confusiones, resumimos en el siguiente cuadro las correspondencias básicas entre las denominaciones empleadas por los críticos citados:

Stanzel	thought report	interior monologue	narrated monologue
Genette	discours narrativisé	discours rapporté	discours transposé
Cohn	psycho–narration	quoted monologue	narrated monologue

Teniendo en cuenta estas posiciones (con cierta preferencia por el planteo de Cohn porque se ajusta más a los objetivos de este estudio), en este capítulo vamos a identificar los distintos recursos de que dispone el texto literario para presentar los aspectos internos de los personajes.

En el primer apartado consideraremos la interioridad de un personaje presentada directamente por una voz narradora que puede, aunque no siempre ocurre, agregar un análisis completivo. Dentro del mismo apartado incluiremos, además, el caso del discurso del narrador que limita su exposición al campo de percepción del personaje —lo que Genette (1972:206) llama focalización interna, expresión que adoptaremos en adelante. Si bien puede pensarse que no respetamos la clasificación, lo incluimos porque se trata de un discurso de narrador aunque esté, indudablemente, condicionado. En el segundo apartado, sin embargo, comentaremos la presentación de la conciencia de un personaje sin otra mediatización que la de un narrador que se retira inmediatamente después de haberla introducido. Esto significa un discurso directo de pensamiento cuya variedad más común es el monólogo interior —en dos variedades que oportunamente analizaremos—, y el soliloquio, otra variedad del monólogo interior que se supone pronunciado en voz alta. Pasaremos luego, en un tercer apartado, al discurso interior del personaje que se encuentra incorporado al discurso del narrador. Se trata del discurso indirecto de pensamiento, introducido mediante un verbo declarativo, y del discurso indirecto libre de pensamiento, que no implica una discontinuidad formal porque, al no ser introducido mediante un verbo declarativo u otra seña, se confunde por mimetismo con el discurso del narrador que lo aloja. Finalmente, en el último apartado se incluirán algunas formas narrativas que son

portadoras indirectas de información sobre la interioridad, que pueden estar mediatizadas por el narrador o aparecer directamente en el discurso del personaje. Se trata de las visiones y de los sueños, elementos frecuentes en obras medievales.

Discurso del narrador

En las porciones del texto que toma a su cargo, que pueden llegar a cubrir la totalidad de la obra,[3] el narrador es el informante absoluto y queda a su cuidado la presentación de todos los aspectos de los personajes. En el discurso del narrador, el personaje es objeto, y no sujeto, de la narración; sin perder personalidad, pierde cercanía porque tanto su acontecer como su ser están sometidos a las palabras de un mediador que se erige en fuente única de información. Al mismo tiempo, puede alcanzar una plenitud total porque dicho mediador está en condiciones —si lo desea— de presentar ciertos aspectos que quedan fuera del cuadro mental del personaje. Sirva como ejemplo este pasaje de Benito Pérez Galdós (1981:132):

> Pasado el extrañísimo, increíble arrechucho de Abelarda [. . .], el cerebro de la insignificante quedó aparentemente restablecido, hasta el punto de que un olvido benéfico y reparador arrancó de su mente los vestigios del acto. Apenas lo recordaba la joven con la inseguridad de un sueño borroso, como pesadilla estúpida cuya imagen se desvanece con la luz y las realidades del día.

Sólo el narrador está en condiciones de comentar un olvido. El discurso del personaje podría informar algo sobre los recuerdos que guarda su conciencia, pero nada sobre aquellas cosas que ha dejado de lado. Si Abelarda hubiera sido narradora, en lugar de narrada, mal podría haber dado cuenta de aquel acontecimiento que olvidó; a lo sumo, estaría en condiciones de evocarlo "con la inseguridad de un sueño borroso", no con la nitidez con que el narrador lo ha presentado.[4]

Este tipo de discurso fue llamado por Franz Stanzel *authorial narration*, denominación que ha pasado, luego, a la terminología usada por muchos críticos, en especial a la de aquéllos vinculados con los movimientos alemanes. Dice Stanzel (1971),

> If the author emerges by addressing the reader, by comenting on the action, by reflexions, etc., the reader will bridge the gap between his own world and fictional reality under the guidance, so to speak, of the author. This is *authorial narration*. (p.23)

> In order to distinguish the specific nature of the narrator–figure more sharply from the personality of the actual author the term *authorial medium* will be used in this study. (p.24)

> In the authorial novel everything enters the reader's imagination from the point of view of the narrator. (p.153)

El emisor de la *authorial narration* puede adoptar la pose del narrador olímpico, todopoderoso, llamado omnisciente, calificativo que resulta práctico muchas veces porque ha sido consagrado por un uso generalizado y casi tradicional. Pero, aunque podamos recurrir a él en cierto momento para despachar con rapidez algún concepto, es necesario aclarar que, a nuestro entender, la idea de la omnisciencia del narrador falla desde la base.

Omnisciente significa, de acuerdo con María Moliner (1982), 'que lo sabe todo' , 'que lo conoce todo' y, por extensión, que está enterado de todo. Esto implica el conocimiento de algo que es externo a la conciencia que lleva ese saber, y que sucedió antes. Pero el narrador —incluso el más caracterizado, el más conspicuo— no se basa en ninguna cosa anterior al acto de narrar porque, aunque aparente reproducir un mundo, lo que en realidad hace es fundarlo; ese mundo se va construyendo con sus palabras, cobra realidad a través de ellas e interrumpiría su existencia si él se callara. Dice Käte Hamburger (1973:136),

> . . . epic fiction, the product of narration, is not an object with respect to the narrative act. Its fictivity, that is, its non–reality, signifies that it does not exist independently of the act of narration, but rather that it only is by virtue of its being narrated, i.e., by virtue of its being a product of the narrative act [. . .]. That is, the narrative poet is not a statement–subject. He does not narrate about persons and things, but rather he narrates these persons and things; the persons in a novel are narrated persons, just as the figures of a paintng are painted figures.

En otras palabras, la narración se origina en el acto de creación del narrador, no en su saber omnisciente o limitado. Es decir, no compartimos estos conceptos de Wolfgang Kayser (1977:74): "Le narrateur ne raconte pas par grâce d'une bonne mémoire, il voit le passé comme le présent grâce à une faculté plus qu'humaine". Para Kayser, ya no se trata de un saber memorioso, sino de un atributo más extraordinario; además, da por sentado que existe un pasado que se puede ver. Para nosotros no es así: no hay un pasado para ver porque ese mundo de la ficción no existía antes del acto de narrar; es la narración la que lo produce y para hacerlo no necesita, como cree Kayser (1977:79), "pouvoirs réservés à Dieu ou aux dieux".[5]

La cuestión es aceptar, o no, la información que suministra el texto. Si el narrador da muestras de conocer la totalidad de la materia que va exponiendo, eso puede llevar a suponer que acude a una fuente previa que se va instalando progresivamente dentro de los confines de su relato, lo que es, para nosotros, un error de interpretación. Gérard Genette (1983:52) no cuestiona la arbitrariedad de la información que proporciona el discurso de cierto tipo de narrador:

> En fiction, le narrateur hétérodiégétique n'est pas comptable de son information, l' "ominscience" fait partie de son contrat, et sa devise pourrait être cette réplique d'un personnage de Prévert: "Ce que je ne sais pas je le devine, et ce que je ne devine pas je l'invente".

Genette dice que la "omnisciencia" (a la que pone entre comillas como acto de protesta porque prefiere la expresión "información total") es atributo del narrador que no es personaje del relato (heterodiegético) y que no tiene que dar cuenta de ella. Esto es verdad, aunque no significa que ese narrador haga uso, en todo momento, de los poderes que le

son concedidos por un contrato tácito. En otros casos, por el contrario, se extralimita y, entre ambos extremos, existe una variada gama de posibilidades que pone fronteras a la información.

Cuando se trata de una instancia narradora sin identificación posible, casi de un ente abstracto que produce un discurso sin revelar trazas de su propia personalidad, el contrato admite cualquier tipo de información. Esa instancia puede considerar al personaje desde una posición exterior y dar cuenta, únicamente, de sus acciones; o puede aproximarse un poco más e interpretar algunos signos externos ("parecía fatigado"). Pero también, sin romper los términos del contrato, tiene la opción de presentar los pensamientos ("pensó que Eva decía la verdad") e, incluso, puede agregar las motivaciones ("pensó que Eva decía la verdad porque nunca se hubiera atrevido a dudar de su honradez"); hasta puede referir estados internos que, en la mente del personaje, no se concretan en pensamientos ("el miedo no le permitía pensar"). La narración generada a partir de una instancia anónima no tiene límites fijados y se escuda en su impersonalidad.

A medida que la figura del narrador se va perfilando con mayor nitidez, las concesiones de su contrato se reducen. El caso más restringido, en ese sentido, está representado por el narrador caracterizado que ya no se encarna en una voz anónima, sino que ha cobrado dimensiones humanas,[6] y debe (o debería) reducir sus poderes para que éstos resulten adecuados a su investidura; es lo que podemos considerar el *decorum* del narrador, en el sentido horaciano del término.[7] El mundo narrado se construye sobre la base de la información entregada por el narrador y el *decorum* (si es respetado) actúa como factor restrictivo. Aquí entra en juego el concepto de "saber ficticio", esto es, el "saber" de que es capaz la instancia que proporciona la información: ésta no puede suministrar detalles inaccesibles o vedados a su configuración. Teóricamente, no está autorizada para decir lo que ocurre en el interior de los personajes y debe limitarse, a lo sumo, a aventurar interpretaciones que tienen valor de suposición pero no de juicio. Dirá, "Tal vez creyó que era el momento apropiado para intervenir"; pero no dirá, "Creyó que era el momento

apropiado para intervenir".

Sin embargo, muchas veces las obras literarias han contravenido estos principios para incorporar al discurso del narrador caracterizado datos que van más allá de sus privilegios. Esta ha sido una práctica que se ha repetido sin pausas a lo largo de la historia literaria, hasta declinar en este siglo, en coincidencia con el desuso en que ha caído el narrador autoritario; en la literatura castellana, encontramos narradores con cierta caracterización en muchos de los textos más antiguos, que no tienen inconvenientes en hacer referencias precisas sobre los pensamientos de los personajes, aunque se encarnen en una función visible y declarada (el juglar del cantar de gesta), o se identifiquen con su nombre ("Yo, Gonçalo de Berceo"). En tiempos más recientes, es característico el caso de Benito Pérez Galdós. El narrador de *Fortunata y Jacinta*, por ejemplo, permanece en una posición retraída y anónima durante la mayor parte de la novela; pero esto no le impide, en algún momento, declarar que conoce ciertos detalles por boca de uno de los protagonistas; en otros momentos, que hacen mayoría, informa sin excusarse sobre los pensamientos de los personajes, relata sus sueños o sus raptos demenciales. Dentro del mismo tipo, Boris Uspensky (1973:85) cita el caso del narrador de *Los poseídos*, de Fedor Dostoievsky, quien algunas veces declara que no sabe qué ocurre en el interior del personaje porque lo observa desde afuera y, otras, no tiene reparos en presentar aspectos internos del mismo. Gérard Genette (1972:213) se ha ocupado de estos casos de exceso de información, a los que denomina *paralepse*: "l'excès d'information ou paralepse, peur consister en une incursion dans la conscience d'un personnage au cours d'un récit généralement conduit en focalisation externe".[8]

Para nosotros, de todos modos, esta falta de *decorum* que puede mostrar el narrador caracterizado no atenta contra la verosimilitud o el valor de la obra. A veces, por el contrario, el excesivo apego a una actitud coherente y nunca transgresiva de los hipotéticos poderes del narrador es capaz de empobrecer el ámbito de lo narrado y, muy especialmente, la figura de los personajes. Franz Stanzel (1984:128) observa que

> The more a reader learns about the innermost motives for the behaviour of a character, the more inclined he tends to feel understanding, forbearance, tolerance and so on, in respect to the conduct of this character.

Esto sucede porque en la relación entre el narrador y el personaje se presenta una situación paradójica: cuanto más grandes y arbitrarios son los poderes que el narrador simula arrogarse, más intensa y rotunda es la figura del personaje que surge del texto; cuanto más artificiosa es la presentación, más "verdadero" es el resultado. Dorrit Cohn (1978:25) opina que "the more conspicuous and idiosyncratic the narrator, the less apt he is to reveal the depth of his characters' psyches or, for that matter, to create psyches that have depth to reveal".

La focalización interna constituye un caso aparente de restricción de los poderes del narrador porque su discurso da cuenta de la actividad de una conciencia ajena; su voz sirve sólo como mediadora de una información suministrada por otro, a la que debe ceñirse: no puede decir más de lo que el personaje percibe o piensa. Tomada desde esa perspectiva, pareciera que su presencia se debilitara pero, considerada desde otra, no es así. Si bien la información no le pertenece, el narrador sigue conservando los atributos omnímodos que le permiten transmitir lo que sucede en esa conciencia, lo que muestra que únicamente su visión se ha estrechado. Este narrador es tan poderoso como el que, sin acudir a una fuente determinada, relata con discurso propio lo que sucede en el interior de uno de los personajes, o en el de todos ellos. En muchos casos, su presencia se reafirma porque el estilo muestra rasgos que no son propios de la mente narrada, aunque siempre se produce cierta contaminación y algunas palabras o expresiones propias de ésta se cuelan en sus frases.

Este caso de focalización interna tiene además, para el objeto de nuestro trabajo, un interés particular pues, tal como sugiere Gérard Genette (1982:49–50), el personaje "devient alors le "sujet" fictif de toutes les perceptions, y compris celles qui le concernent lui–même comme object: le récit peut alors nous dire ce que ce personnage perçoit et tout ce qu'il pense". Efectivamente, la focalización interna da —a veces en forma directa, a veces

indirecta— información sobre la conciencia del personaje. Pero en este caso ya no queda lugar para el *other stuff* que señala Dorrit Cohn porque todo lo que la instancia narradora es capaz de transmitir son las percepciones y el proceso mental del personaje; lo que éste no percibe, lo que no piensa, no puede ser recogido por esa voz narradora sometida a sus dictados. Esto mismo está presente en los conceptos de Franz Stanzel (1984:114) al indicar que "The focus of a reflector–character and by implication that of the reader can be directed chiefly either to the perception of events in the external world or to his own inner world". A los efectos de nuestro análisis, interesa por igual la mención que el personaje hace del mundo exterior y de su mundo interior. Jean Pouillon (1946:74), al explicar lo que llama *vision "avec"* (que obedece, básicamente, a los mismos criterios sustentados por Genette), acentúa más la doble descripción que implica este tipo de recurso:

> On choisit un seul personnage qui sera le centre du récit, à qui l'on s'intéressera surtout ou, en tout cas, autrement qu'aux autres. On le décrit du dedans; nous pénétrons tout de suite sa conduite comme si c'était nous qui la tenions [. . .]. Faut–il dire que ces romans soient ceux où tout est centré sur un seul personnage? Cette expression ne serait pas très juste: elle semble impliquer que la vision la plus nette que nous ayons soit celle du personnage central. En realité ce dernier est central non parce qu'il serait *vu* au centre, mais en ce que c'est toujours *à partir de* lui que nous voyons les autres.

Indudablemente, la descripción desde el interior del personaje sirve muy bien a nuestros propósitos. Pero también sirve su percepción del mundo exterior porque, al describirlo, se describe y, al interpretarlo, muestra su manera de entenderlo y los valores que le imprime.

Discurso de personaje

El discurso de personaje configura una situación narrativa en la cual el hablante fundamental, o narrador básico, deja que el personaje haga oír su propia voz. La función mediadora de este hablante fundamental se detiene luego de aclarar, con una frase introductora, que, a partir de ese momento, son las palabras del personaje las que toman a

su cargo el discurso; es, entonces, un discurso directo. Hay algunos críticos que consideran que se trata de una metanarración, de una unidad narrativa encastrada en el relato. Mieke Bal (1977:111) se cuenta entre ellos:

> le discours rapporté s'insère dans le texte narratif au moyen d'un signe de transition, le plus souvent un verbe déclaratif. C'est par cette transition que le narrateur relègue la parole à un autre: au personnage qui parle. Ce discours est, de ce fait, un métarécit virtuel, un récit dans le récit, aun même titre que le récit encadré ou enchâssé.

Algo similar opina Félix Martínez Bonati (1983:62):

> Si un discurso mimético de personaje adquiere, por su extensión y contenido, el carácter de narración, la estructura de la obra se duplica (como en la llamada "narración enmarcada").

Pero Martínez Bonati hace la salvedad —muy importante a nuestro juicio— que tal cosa ocurre sólo cuando la intervención se presenta con una extensión y un contenido suficientes como para que adquiera autonomía, porque una frase aislada no puede considerarse una unidad narrativa.

En cualquier caso, este tipo de discurso interesa a nuestro estudio y, para esos fines, es importante establecer la distinción entre el discurso de palabras y el discurso de pensamientos que corren por cuenta del personaje y aparecen con su propia voz. Guillermo Verdín Díaz (1970:32), que hace un estudio desde un punto de vista fundamentalmente gramatical, no establece diferencias entre el discurso directo pronunciado (de palabras) y el callado (de pensamientos) porque señala que la frase introductora es "generalmente un verbo de lengua, o de pensamiento". Tampoco Ann Banfield (1982:76) encuentra diferencias formales entre palabras y pensamientos cuando observa que "represented speech and represented thought are syntactically indistinct". Como se ve, ambos críticos homologan esos discursos sobre la base de sus características externas, aunque Banfield postula una similitud sintáctica que es discutible, como veremos más adelante.

El discurso directo de palabras es una elocución expresada de viva voz, y no presenta variedades notables. El discurso directo de pensamientos, en cambio, ofrece

algunas particularidades. Es, básicamente, el caso en que el narrador hace mención a la actividad de conciencia del personaje y en seguida deja que éste mismo exponga sus pensamientos; esos pensamientos pueden aparecer organizados de una manera lógica y coherente, mediante frases bien articuladas que no se diferencian de las que constituyen un discurso pronunciado; o bien pueden aparecer de manera más o menos caótica y, en este caso, no queda lugar para que Banfield diga que son "syntactically indistinct". La diferencia entre uno y otro tipo de presentación de pensamientos ha desatado una tormenta de opiniones y una consecuente proliferación de terminologías que, muchas veces, da lugar a confusiones.

En una posición intermedia entre el discurso de palabras y el de pensamientos se encuentra el soliloquio, que representa una transición entre ambos. Aunque este recurso ha desaparecido casi por completo en nuestros días, no es raro encontrarlo en obras medievales. Se trata del caso en que el personaje habla en voz alta sin dirigirse a nadie, ni ser escuchado; formalmente, resulta difícil decidir si se trata de un discurso silencioso o pronunciado. En general, la situación, el contexto en que se encuentra emplazado, indica su condición de soliloquio; a veces, es la frase introductora del narrador básico la que lo pone de manifiesto. En *El Cavallero Zifar* (1951:28), por ejemplo, el narrador introduce de esta manera el soliloquio de Cifar: "e quexándose a Dios e llorando, dixo assí"; luego aparece un discurso directo del personaje que puede ser interpretado como silencioso o dicho de viva voz; pero, una vez acabado, el texto continúa: "E estas palabras que dezía el cavallero, oyólas Grima, la su buena muger".

El soliloquio fue un elemento muy frecuente en el género dramático; mediante este recurso, un personaje se aparta de la acción que se desarrolla en la escena para exponer pensamientos que no quiere dar a conocer a los otros actores; en otras oportunidades, el personaje se encuentra solo y piensa en voz alta. Una obra teatral, que sólo conoce el discurso de palabras, dispone de este único medio para informar sobre aspectos interiores que no aparecen en los diálogos; de no ser así, no se pueden presentar los pensamientos

secretos. Es aventurado establecer alguna tradición continuada que vincule el uso del soliloquio que aparece en las obras medievales con las piezas del teatro clásico griego y latino porque no hay seguridad de que los autores de aquel período las hayan conocido. Sabemos, por Marcelino Menéndez y Pelayo (1962: I, 338), que, en el siglo XII, había en algunas bibliotecas catedralicias dos comedias latinas: la *Andria*, de Terencio, y la *Tebaida*, de Estacio, aunque es difícil acertar a decir cuál fue la difusión que tuvieron. También aparecen soliloquios en las primeras manifestaciones dramáticas en castellano. En el *Auto de los Reyes Magos*, cuyos fragmentos son el único resto conocido del teatro primitivo medieval (se considera escrito en el siglo XIII), aparecen tres soliloquios consecutivos en la primera escena: los de Gaspar, Baltazar y Melchor. Por otra parte, ya fuera del género dramático, tanto la *Eneida*, de Virgilio, como las *Metamorfosis*, de Ovidio, fueron tempranamente conocidas, y en ellas se encuentran numerosos soliloquios.

Para nosotros, el soliloquio no cuenta con una categoría definida dentro de la narración. Si es pronunciado, porque así se establece en el texto, o se desprende del contexto, es discurso de palabras; en caso contrario, es discurso de pensamientos. Sin embargo, este tipo híbrido de discurso tiene, en algunos momentos, un valor expresivo de cierta efectividad y puede ser considerado producto de una actividad mental callada, aunque su forma de exposición sea siempre muy elaborada y atenta a los principios retóricos.

El caso del discurso de personaje que expone sus pensamientos, en cambio, está bien delimitado dentro del texto. Es lo que puede llamarse, en principio, monólogo interior; pero hay más de un tipo de monólogo interior y los criterios para definirlos y agruparlos varían considerablemente; también varían las terminologías empleadas y las áreas que cubren los términos escogidos. Estas diferencias giran en torno a la propiedad y extensión de denominaciones tales como "corriente de la conciencia", o "monólogo interior" considerado en pares que oponen el "retórico" con el "mimético", o el "tradicional" con el"moderno", etc.

Melvin Friedman (1955:3) dice,

> Indeed, there is no stream of consciousness technique; one would commit a serious error in critical terminology by speaking of it as such. "Stream of consciousness" designates a type of novel in the same way as "ode" or "sonnet" designates a type of poem; the ode and sonnet use certain poetic techniques which distinguish each from the other, but they are still of the same generic category.

Para Friedman, la técnica debe ser llamada *interior monologue*. Luego establece ciertas diferencias: la *narrative novel* utiliza *direct thinking*; la *stream of consciousness novel*, usa *dream or fantasy thinking*, distinciones que, a nuestro modo de ver, son un poco arriesgadas y rígidas.

Sivia Burunat (1980:16), que ha publicado uno de los pocos libros en español sobre el tema, considera que la corriente de la conciencia es un género literario y que el monólogo interior es una técnica dentro de ese género, con lo cual no se aparta gran cosa de Friedman.

Dorrit Cohn (1978:15) observa que, repetidamente, han sido consideradas monólogo interior dos instancias diferentes: una de ellas es la técnica para presentar, dentro del marco de un contexto narrativo, la conciencia de un personaje mediante la inclusión directa de sus pensamientos; la otra es un género narrativo que está constituido, en su totalidad, por la autocomunión silenciosa de una mente; si bien, en lo que respecta a rasgos estilísticos o intenciones psicológicas, es posible establecer algunos puntos de contacto entre ellas, su aparición en la narración difiere totalmente porque para la primera existe (explícita o implícitamente) un mediador y, para la segunda, no.

La intervención de Leon Edel (1964:58) parece la más adecuada para no caer en tautologías:

> We must not lose ourselves in a search for label–definitions; nor should we attempt to make them tightly fit certain works that can better be described than labelled.

Aunque estamos totalmente de acuerdo con los conceptos de Edel, para este trabajo necesitamos adoptar una terminología que describa, con aceptable precisión y brevedad, dos tipos diferentes de discurso de pensamientos de personaje. Scholes y Kellogg (1966:177) consideran que "stream of consciousness" es un término psicológico, no literario, que describe una modalidad del proceso mental; "interior monologue", por su parte, es un término literario, sinónimo de soliloquio callado. Pero, movidos por nuestra misma necesidad, deciden que "in this study, the term "stream of consciousness" will be used to designate any presentation in literature of the illogical, ungrammatical, mainly associative patterns of human thoughts". Lawrence Bowling (1950:345) decide algo similar:

> If the author limits his direct quotation to that area of consciousness in which the mind formulates its thoughts and feelings into language, the method may be called by the comprehensive term the stream of consciousness technique, but in this case it would be more exact to apply the more restricted term interior monologue.

A la luz de estas observaciones, llamaremos monólogo interior a un discurso de pensamiento coherente, sintácticamente organizado, tal como si fuera una frase pronunciada por el personaje; y llamaremos corriente de la conciencia (inexistente en los textos medievales que conocemos) a la forma de un discurso no mediatizado por el narrador básico, incoherente en cierta medida o, por lo menos, de andar alterado, que pretende presentar estados de conciencia pre–verbales.

Tal vez el origen de la confusión parta de la definición que Edouard Dujardin (1931:59) —a quien se ha considerado el primero en utilizar la corriente de la conciencia en la novela actual— propuso en una obra teórica posterior a su experimento:

> Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique [. . .] par moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression 'tout venant'.

Según esta definición, lo que Dujardin llama "monologue intérieur" es lo que hemos decidido llamar corriente de la conciencia. En *Les Lauriers sont coupés*, la novela de Dujardin que se señala como origen de este tipo de discurso, se encuentran pasajes que concuerdan con la definición dada *a posteriori* por su autor, como es, por ejemplo, el siguiente (1924:90–1):

> ... oh! la nuit ... froide et glacée, la nuit ... Ah ! ! ! ! mille épouvements ! ! ! Quoi?... on me pousse, on m'arrache, on me tue ... Rien ...un rire ... la chambre ... Léa ...

Aquí hay, sin dudas, una sintaxis mínima y cierto intento de proponer un acercamiento con el inconsciente. También hay (es imposible dejar de notarlo) una severa vigilancia sobre la forma escrita del discurso: no sólo por la abundancia de puntos suspensivos que, suponemos, se deberán interpretar como lapsos sin actividad de pensamiento, sino por los triples signos de admiración que son una notación puramente gráfica. En otros pasajes de la misma obra, en cambio, el discurso de pensamiento fluye con absoluta corrección formal y coherencia lógica:

> Certainement, elle me priera de rester un peu; je verrai son fin sourire de frais démon; lente elle fera sa toilette du soir. —Asseyez-vous dans le fauteuil, et soyez sage! Elle me parlera dans un beau geste cérémonieux; je répondrai semblablement [. . .]. (p.38)

A este caso lo llamaríamos monólogo interior. Es evidente que Dujardin usó dos tipos diferentes de discurso —tal como muestran los ejemplos que hemos dado— pero, al teorizar sobre su obra, los unificó bajo una misma denominación y ese malentendido inicial se ha ido propagando.

Para nuestro trabajo, interesa sólo el monólogo interior de acuerdo con el concepto que hemos delimitado. No importa que el mismo se reduzca a una frase o que comprenda varias. Muchas veces, cuando se habla de monólogo interior se tiende a asociarlo únicamente con las intervenciones prolongadas que van desarrollando una serie de ideas hasta completar la configuración de un problema o tema. En otras palabras, se sigue

pensando en los soliloquios teatrales a los que alude Gérard Genette (1972:197) cuando menciona "ces monologues insincères proferés à haute–voix, comme une scène, une "comédie" que l'on joue à soi–même". Pero la extensión, desde el punto de vista descriptivo de la forma, no cambia su naturaleza. En ocasiones, es simplemente una frase (portadora de pensamientos) que se presenta a través de una voz personalizada, distinta de la del narrador; eso no acusa síntomas de grandilocuencia, sino, por el contrario, de intimidad, de secreta confesión. En nuestro análisis, cualquier tipo de información sobre el *homo interior* cuenta, si bien reconocemos que una mayor extensión del segmento informativo enriquece las posibilidades, y es interesante notar que, cuanto más antigua es una obra, más prolongados son los momentos durante los cuales un personaje expone sus pensamientos.

Scholes y Kellogg (1966:184) observan que, en la épica antigua, los monólogos interiores aparecen, en general, en momentos problemáticos, cuando al personaje se le plantea una situación conflictiva y trata de resolverla. También es acertada la observación de estos críticos cuando se analizan textos castellanos antiguos: encontramos ese tipo de desarrollo monológico en los cantares de gesta, en las narraciones hagiográficas y en libros que prefiguran los de caballerías; en los libros de ejemplos, si bien su frecuencia es menor, también aparece. El que sigue es un monólogo tomado del *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz (1967: c.651):

> ¡Coitado ! ¿Si escaparé? Grand miedo he de ser muerto;
> oteo a todas partes e non puedo fallar puerto;
> toda la mia esperança et todo el mi confuerto
> está en aquella sola que m'trahe penando e muerto.

Esa presentación del personaje en trances de resolver un conflicto hace que el monólogo interior cobre carácter insular, aislado, y aparezca en cierto modo desprendido de la narración que lo aloja. Esto tiene, como en el caso del soliloquio antes mencionado, aires teatrales: al personaje se lo coloca sobre un tablado y allí se lo deja, solo, durante algún tiempo; la voz del narrador fundamental vuelve a aparecer cuando aquél ha completado su

exposición. Lo anterior obedece a una forma de construcción muy definida y que se repite con bastante regularidad: frase introductora del narrador; monólogo interior del personaje; nueva aparición del narrador. La frase introductora antecede al monólogo (o puede sucederlo, lo que no cambia el esquema); después del monólogo, se retoma el hilo narrativo; raramente esa frase se encuentra en medio del monólogo, o la voz del narrador lo interrumpe para hacer alguna acotación. Por este motivo, muchos textos antiguos dan la impresión de incluir largas escenas a cargo de "solistas" que dicen su parlamento y se van.

En lo que respecta a la eficacia de esta forma narrativa en relación con el tema que nos ocupa, se presentan dos factores que, a veces, pueden ser concurrentes. Se trata de la información sobre la interioridad que proporciona el discurso del personaje, y de la aportación que hace la frase introductora.

De acuerdo con Samuel Gili Gaya (1973:40), el contenido representativo de la oración fue denominado *dictum* por los antiguos; la actitud subjetiva fue llamada *modus*. Podemos, sobre esta base, distinguir un *modus* del monólogo y otro, más breve, de la frase introductora. En principio, pareciera que todo monólogo encierra un *modus* pero, como vamos a ver, no es así siempre.

A diferencia del discurso del narrador y, tal vez, de la corriente de la conciencia, el monólogo interior se reduce a los pensamientos del personaje, o a otros estados interiores que su mente es capaz de percibir y elaborar en términos lógicos, pero no tiene posibilidades de exhibir cosas que están fuera de ese dominio. Esos son sus límites máximos, pero no quiere decir que los monólogos interiores sean, indefectiblemente, introspectivos: muchas veces, los pensamientos del personaje no suministran información sobre los aspectos internos del mismo porque sus pensamientos están ocupados por cosas que son exteriores a él. Veamos, por ejemplo, este fragmento de *Calila é Dymna* (1952:37):

> Et cuando la madre del leon vió que el leon non fablaba en este pleito, callóse ella é dijo en sí: "Por ventura mienten contra él, é es salvo de lo que le aposieron, é el que se excusa delante los caballeros, é non refiertan ninguna

> cosa de lo que dice, semeja que ha derecho; que callar á las razones del contendor es como confesar que dice verdat, ca dicen los filósofos que el que calla otorga".

El pasaje aporta información general sobre la situación, y hasta una sentencia, pero poco informa sobre la parte subjetiva, íntima, de la madre del león. En consecuencia, el *modus* del monólogo es escaso. Pero, en otros casos, el *modus* ofrece una información más rica y variada sobre la parte interior del personaje. Así se ve en este ejemplo tomado de *Sendebar* (1946:124–5):

> Y viendo la emperatriz que concebir no podia, estaua triste. E oyendo que el emperador tenia dado vn hijo a criar a siete sabios, el qual era heredero del imperio, pensaua consigo diziendo:
> — Pluguiesse a dios que fuesse aquel muerto e tuuiesse yo vn hijo que fuesse heredero del imperio; y dende aquella hora estaua pensando como lo pudiese matar.

No es necesario detenerse a señalar cuánto más secretas y personales son las palabras del personaje en esta situación.

Otro de los elementos que ayudan a comprender el *modus* del monólogo interior puede buscarse en una determinada "coloración" que muestra la frase introductora que está a cargo del narrador básico; en el ejemplo anterior, ésta da una información situacional que alude a hechos generales (el emperador tenía un hijo que era heredero del imperio; siete sabios lo criaban) pero, también, señala que la emperatriz "estaua triste", con lo que anticipa una parte del contenido del monólogo. Esta modalidad cobra importancia en los casos en que el discurso del personaje pudiera dar lugar a más de una interpretación, si bien el ejemplo que hemos dado no lo necesita.

Con referencia a aspectos más formales o estilísticos, la diferencia del habla del narrador fundamental y la del personaje puede llegar a delimitar los terrenos en que se mueve cada uno de ellos y acentuar aún más el carácter insular del monólogo que habíamos indicado antes. Pero eso no se encuentra en las obras castellanas de los primeros períodos, que son las que nos ocuparán, porque casi nunca existe una clara separación entre el habla del narrador y del personaje: los mismos modelos estilísticos son tutores de ambas, lo que

da lugar a una consonancia que no permite modulaciones. Mikhaïl Bakhtine (1978:468) sostiene que el mundo épico no tuvo más que una concepción de sí, la que abarcaba al narrador, a los personajes y al narratario; que estuvo privado de iniciativa lingüística; y que conoció un lenguaje único. Esto fue algo que permaneció en Europa hasta la llegada del humanismo.

Esta imposibilidad de diferenciar la expresión discursiva en los textos medievales hace que, a la hora de identificar a los personajes, resulte inútil analizar la modalidad de sus actos narrativos, esto es, de sus palabras, de su modo de decir, porque generalmente no muestran rasgos propios, aunque tengan atributos y destinos diferentes. Por esa misma razón, no era posible presentar, en aquellos tiempos, un discurso de pensamiento con características individuales porque éste se consideraba, simplemente, como un discurso de palabras privado de sonido.

Lo que salvó al monólogo interior medieval de una peligrosa monotonía fue la posibilidad que tuvo de incluir expresiones exclamativas, apelativas, etc., que el discurso indirecto no tolera de buen grado. He aquí un ejemplo tomado de Gonzalo de Berceo (1972: c.51):

> Dicié: ¡ Ay, mesquino !, si non camio logar,
> lo que yo no querría avrélo a cempellar [. . .].

Resultaría muy difícil transponer esa exclamación a un discurso indirecto. El monólogo interior, en casos como el ejemplificado, tuvo recursos que le permitieron mantener cierta frescura de palabra cuando el narrador básico también hacía uso de ella, tal como se encuentra en Gonzalo de Berceo, en el *Libro de buen amor* y, en menor medida, en el *Cantar de Mio Cid.*

Discurso del personaje en el discurso del narrador

Habiendo visto el caso del discurso del narrador que se ocupa de toda la narración, y el del narrador que se ausenta y deja al personaje hablar con voz propia, con una autonomía momentánea aunque efectiva, ahora nos ocuparemos de un caso mixto: el del discurso del narrador que incorpora las palabras (o los pensamientos) de un personaje, pero que no deja oír la voz de éste. No se trata de un caso semejante al que presenta la focalización interna porque en ella el discurso del narrador está totalmente regido por la conciencia del personaje.[9] El discurso que ahora nos ocupa está a cargo de un narrador que conserva dominio total sobre el material narrado, cuya voz no se subordina a la subjetividad de un personaje, sino que mantiene una libertad y una distancia, de magnitudes variables, con respecto a éste. Dentro de este discurso aparecen palabras de los personajes que, para tener cabida en el mismo, revisten diferentes formas, lo que da lugar a una variedad de discursos.

En un intento valioso por establecer un *continuum* entre discursos de tan diverso tipo, Brian McHale (1978:258–9) propone una serie de pasos graduales que van, según las categorías platónicas, de lo puramente diegético (discurso del narrador) a lo puramente mimético (discurso directo de personaje).

i) Sumario diégetico: esto es, "discurso sumergido" que menciona sucintamente algo que se ha dicho, sin especificar qué ni cómo se dijo, y se encuentra al mismo nivel que la narración de los objetos no verbales:

> Dixole fuertes dichos, un braviello sermon;
> Descubrióli en ello todo su corazon.
>
> Gonzalo de Berceo (1958:c.228)

ii) Sumario diegético no tan puro: presenta, en alguna medida, el tema de lo dicho:

> Dicen que estando dos ermitannes asentados en su cella por una finiestra acatando, vieron pasar delante dellos una mujer bien vestida é bien afeitada; é el uno dellos, que nunca viera mujer, demandó al otro qué cosa era, é díjole que era cabra; otros dicen que le dijo que era el ojo del diablo.
>
> *Libros de los Enxemplos* (1952:504)

iii) Contenido perifrástico indirecto: corresponde al discurso indirecto que parafrasea el contenido de algo que se dijo sin respetar el estilo o la forma de la supuesta emisión "original":

> Y hecho esto, sentóse cabo de ella, preguntándome muy por extenso de dónde era y cómo había venido a aquella ciudad.
>
> *Lazarillo de Tormes* (1961:44)

iv) Discurso indirecto: mimético en cierta forma; tiene la apariencia de preservar o reproducir ciertos aspectos del estilo de un discurso pronunciado:

> E demandaron la entrada; e el portero les preguntó quién eran, e el cavallero le dixo que eran de tierra extraña e que se acaescieran allí a do los guiara la su ventura.
>
> *El Cavallero Zifar* (1951:II, p.59)

v) Discurso indirecto libre: gramatical y miméticamente intermedio entre el discurso directo y el indirecto.

> el rey Ryconberte el Brauo, cuyo vasallo era aquel conde Eustaçio, enbió por él, que lo auia mucho menester, por quanto esatauan en guerra muy afincada [. . .].
>
> *La Leyenda del Cauallero del Çisne* (1914:11)

vi) Discurso directo: el más puro, en términos miméticos, de todos los discursos:

> e él dixo asy: "¡ Sennor Enperador de Alemanna ! Dios, que es poderoso sobre todas las cosas del mundo, vos lo agradesca e vos honrre por ello [. . .]".
>
> *La leyenda del Cauallero del Çisne* (1914:152)

vii) Discurso directo libre: una variante del discurso directo, al que se ha despojado de verbo introductor:

Pesól al rey de Marruecos de mio Cid don Rodrigo:
"que en mis heredades fuertemientre es metido,
"e él non gelo gradeçe sinon a Jesu Cristo."

Cantar de Mio Cid (1956:vv.1622–4)

Con lo anterior, McHale muestra que no existe un abismo total entre la voz del narrador que toma la narración como tarea exclusiva, y el discurso del personaje que hace oír su propia voz, sino que hay una gradación. Ya nos hemos ocupado del discurso del narrador y del discurso directo. Nos queda, entonces, tratar los casos intermedios: el discurso indirecto y el discurso indirecto libre. El caso i) de McHale (sumario diegético) es, para nosotros, discurso de narrador. Pero, antes de entrar en ese tema, es necesario hacer algunas aclaraciones porque hay que tener muy en cuenta las diferencias que existen entre estas variedades del discurso que aparecen en la obra literaria, y las que están dentro del contexto de una comunicación real.

Si en un contexto de comunicación real, alguien pronuncia la frase "Pedro dijo que no podía ir", el receptor entiende que el emisor de la misma transforma —a los efectos de pasar el mensaje— la frase de Pedro "No puedo ir", dicha en algún momento anterior. Esta frase de Pedro tuvo existencia real y el emisor del mensaje, que actúa como intermediario, opera ciertos cambios en ella para incorporarla a su discurso. Es lo que observa Käte Hamburger (1973:187): "Indirect discourse in the reality statement has (at the least) a threefold stratification, consisting of the primary statement-subject, the secondary statement-subject, and the statement-object". En el ejemplo dado, el emisor del mensaje constituye el sujeto del primer estrato; Pedro es el sujeto del segundo estrato; y el contenido representativo de lo dicho por Pedro (que no puede ir) es el objeto del tercer estrato.

En el texto literario, el narrador (emisor) no reproduce un discurso anterior que alguien ha pronunciado, sino que lo crea durante el proceso de la narración. Esto es lo que añade Käte Hamburger (1973:188) cuando afirma que el narrador de la ficción "is not a

statement–subject". Félix Martínez Bonati (1983:128) dice algo semejante a propósito del mecanismo que ponemos en marcha como lectores de obras literarias:

> Nuestra lectura se realiza en el esfuerzo de comprensión de estas frases imaginarias, que, en cuanto a su (ausente) predeterminación situacional, nadie dice a nadie en ningún lugar.

Se refiere, entonces, a todas las frases que componen el discurso literario, lo que también cubre las frases de personaje incorporadas al discurso del narrador.

Brian McHale (1978:256), al mencionar estas diferencias, sostiene:

> In the everyday reproduction and use of represented/reported discourse, it is theoretically always possible to recover the "original" direct utterance from the derived non-direct version, or at least to think of it as being recoverable, "basic" to the non–direct transforms. This is obviously not so in fiction, in which there is no direct "original" prior to or behind an instance of ID [indirect discourse] or FID [free indirect discourse]; the supposedly "derived" utterances are not versions of anything, but themselves the "originals" in that they give as much as the reader will ever learn of "what was really said".

Por este motivo, el análisis narratológico del discurso del narrador que aloja una frase de personaje nos obliga a operar de otra manera, y a aplicar con cautela los criterios lingüísticos y gramaticales. No podemos hablar en forma absoluta, por ejemplo, de transformaciones de una frase en otra (transposiciones pronominales, verbales, adverbiales, etc.), puesto que nada se transforma, sino que todo se crea. La gramática, la lingüística, son herramientas utilísimas pero, a la hora de comprender el sentido total de un segmento narrativo, no resultan suficientes.[10]

Hechas estas aclaraciones, pasamos al análisis de los discursos indirectos que se encuentran en las frases del narrador de un texto literario. En principio, en lo que se refiere a estructura, no existen diferencias entre el discurso inidirecto de palabras y el de pensamientos; desde el punto de vista sintáctico, está vinculado a la frase introductora por un verbo declarativo y una conjunción subordinante; en general, esa conjunción es *que*; pero se reemplaza por *si* cuando la frase subordinada configura una pregunta. Los adverbios de la frase subordinada aparecen en una (ficticia) transposición por la cual, por

ejemplo, "aquí" pasa a ser "allí", "ahora" pasa a "entonces", "hoy" pasa a "aquel día". Pero si abandonamos el análisis puramente gramatical y nos atenemos al concepto de que no hay una frase anterior a la manifiesta, comprobamos que el proceso de lectura recorre el camino inverso: el "allí" se entiende (se interpreta) como "aquí", el "entonces" como "ahora", y así sucesivamente.

También existe transposición verbal, con reglas muy definidas, aunque relativamente flexibles: por ejemplo, el presente del indicativo pasa a ser pretérito imperfecto. Pero en ciertos casos no es posible desandar el camino durante el proceso de lectura con la misma facilidad de operación que se utiliza con los adverbios. El caso más crítico lo presenta la penumbra en que queda sumergida la acción que aparece en tiempo condicional cuando se trata de reconstruir el sentido íntegro de la frase "original". Guillermo Verdín Díaz (1970:60) muestra eso con un ejemplo:

> "Ramón respondió: ¡ Ella *irá* por Navidades ! " (est. directo).
> "Ramón respondió que ella *iría* por Navidades" (est. indirecto).
>
> Si nosotros aceptáramos la forma transpuesta IRIA como forma absoluta, tendríamos que pensar en un verdadero condicional (futuro hipotético) y, por lo tanto, en una 'conditio sine qua non', cumplida la cual, "ella IRIA por Navidades". Nada más lejos de la realidad. El futuro hipotético del estilo indirecto "IRIA" corresponde al futuro, tiempo absoluto "IRE" del estilo directo. Se trata de una firme decisión de IR concebida en un momento determinado [. . .].

El crítico establece su análisis, en un contexto real, mediante la comparación de la frase original y la transformada. Pero esta comparación es imposible en un texto literario donde ese condicional es referente de una acción expresada en un discurso que nunca existió, lo que hace que el sentido se presente un tanto ambiguo si no se agrega un indicador denotativo de probabilidad: "ella iría por Navidades" muestra una firme determinación de ir, mientras que " quizás ella fuera por Navidades" indica la posibilidad de que lo hiciera.[11] En casos como éstos, la lectura exige un grado mayor de atención.

Sin entrar en detalles más específicos, podemos concluir que el discurso indirecto muestra, muchas veces, cierta falta de nitidez. En el mismo plano se coloca la dificultad

que tiene para tolerar expresiones exclamativas, exhortativas o imperativas, lo que hace que el uso abundante del mismo mantenga el texto en un grado de expresividad uniforme. Este discurso sirve muy bien para presentar una especie de sumario o resumen de las palabras o pensamientos de un personaje, y se muestra menos apto para mostrar, en forma viva y palpable, lo que el personaje dice o piensa. Del mismo modo opina Gérard Genette (1972:192):

> Bien qu'un peu plus mimétique que le discours raconté, et en principe capable d'exhaustivité, cette forme ne donne jamais au lecteur aucune garantie, et surtout aucun sentiment de fidélité littérale aux paroles "réellement" prononcées: la présence du narrateur y est encore trop sensible dans la syntaxe même de la phrase pour que le discours s'impose avec l'autonomie documentaire d'une citation.

Lo que nosotros encontramos es que a veces —aunque no se pueda garantizar la fidelidad literal de las palabras "realmente" pronunciadas—, este discurso implica, indirectamente, que el narrador presenta una interpretación recta de las mismas, sobre todo cuando se trata de palabras calladas (pensamientos); o, para decirlo de otra manera, da a las palabras el sentido oportuno, sin ambigüedades. El empeño por exponer pensamientos de los personajes digeridos a través de la conciencia del narrador es característico de la novela del siglo XIX (Clarín, Galdós, Austen, Dostoievski), pero tiene antecedentes más antiguos que se remontan, por ejemplo, a don Juan Manuel.

El discurso indirecto libre avanza un paso más hacia la presentación controlada de las palabras o pensamientos del personaje que se encuentran dentro del discurso del narrador. En principio, hay que comenzar por aclarar la terminología porque la situación actual, bastante anárquica en ese sentido, puede ser origen de confusiones.

Es ya cosa aceptada que el primero en ocuparse de este tipo de discurso desde el punto de vista gramatical fue Charles Bally (1912), que lo llamó "style indirect libre" porque está libre de verbo declarativo y de conjunción subordinante. Poco después, Th. Kalepky (1913) menciona una forma semejante, posible en alemán: el "verschleierte Rede" (discurso velado), aunque Bally (1914) rechaza esta definición porque no se basa en la

gramática. Años más tarde, Etienne Lorck (1921) publica un libro sobre el tema y llama "erlebte Rede" a una forma gramatical próxima a la señalada por Bally, a la que añade un componente que no proviene de la gramática; "erlebte Rede", dice, es producto de un momento de exhaltación de la imaginación creadora del autor, quien llega a identificarse con los estados de conciencia del personaje. Si bien los términos de esta definición han sido olvidados, la expresión "erlebte Rede" ha quedado incorporada al lenguaje de la crítica alemana como equivalente del discurso indirecto libre.

Hasta hace poco tiempo, en la tradición anglo–norteamericana no hubo quien se ocupara del tema de manera específica. Las expresiones "free indirect discourse" y "free indirect speech" se han usado indistintamente para indicar esas formas del discurso desde el punto de vista gramatical; cuando surgió la necesidad de aplicar el concepto a sectores más amplios, se presentaron problemas terminológicos. Por ejemplo, en las traducciones de las obras de Franz Stanzel (1971 y 1983) se prefiere hablar de "free indirect style", aunque a veces la expresión se intercambia con "narrated monologue"; en la traducción del libro de Käte Hambuerger (1973) se encuentra el título "Narrated monologue [erlebte Rede]", con lo cual se igualan ambos términos.[12]

En los casos mencionados se trata de un discurso tanto de palabras como de pensamientos, aunque se nota cierta tendencia a ocuparse más del segundo. Dorrit Cohn (1978:109) recorta el alcance de su definición; reconoce que su término "narrated monologue" equivale a "style indirect libre" y a "erlebte Rede", pero excluye los casos que se refieren a discursos de palabras. Para Cohn, "narrated monologue" es, únicamente, un discurso indirecto libre de pensamientos. Por su parte, Ann Banfield (1982:12) explica que usa la expresión "represented speech and thought" como equivalente de "style indirect libre" y "erlebte Rede".

Esta fatigosa e incompleta reseña de terminologías intenta evitar las confusiones: "discurso (o estilo) indirecto libre", "style indirect libre", "free indirect speech (o "discourse"), "narrated monologue", "reported speech and thought" y, tal vez, algunos

términos más, hacen referencia a lo mismo; Cohn limita su definición de "narrated monologue" a los pensamientos. En nuestro caso, hemos optado por "discurso indirecto libre", que cubre tanto los casos de palabras como de pensamientos, aunque, como a Cohn, nos interesan más éstos últimos.

El discurso indirecto libre responde, desde una perspectiva gramatical, a la definición de Guillermo Verdín Díaz (1970:85), el único autor que, a nuestro saber, se ha ocupado especialmente de este tema en español: "Incorporación del diálogo a la narración con la misma sintaxis que el indirecto puro, pero independiente de verbos introductores y nexos que indiquen subordinación o dependencia". Aunque la definición se apoya en las características sintácticas, el crítico dice (p.80) que el discurso indirecto libre es una forma del pensamiento, no una forma exclusivamente delimitada por la sintaxis. En otra parte de la obra (p.150) explica con mayor claridad su posición: "Con el estilo indirecto libre tratamos de reproducir la intimidad del hablante o personaje, el personaje reflexiona interiormente, y producto de esa reflexión es un lenguaje emocional cargado de afectividad", lo que indica que no se ciñe estrictamente al terreno gramatical.

Brian McHale (1978:269), por su parte, se interesa más por los valores de la representación literaria que por la forma sintáctica:

> the decisive indices of FID [free indirect discourse] ought not to be the marks of its syntactical distinctiveness, or even its traces in the surrouding context, but the signs of its mimetic character [. . .]. FID is not so much the syntactical frame which "permits" the appearance of otherwise inadmissible mimetic material, as it is informal or, more problematically, semantic material which evoke a "voice" or presence other than the narrator's, and conduce to the recognition of free indirect syntax.

Por nuestra parte, reconocemos las características sintácticas particulares con que aparece el discurso indirecto libre, pero creemos (como ya lo hemos dicho) que ni su análisis ni su interpretación se agotan con ellas.

El discurso indirecto libre, en comparación con el indirecto, es capaz de hacer una presentación más viva de las palabras del personaje que "se deslizan" en el discurso del

narrador; en esto se acerca al discurso directo porque deja lugar para expresiones exclamativas, exhortativas, etc. En la cita anterior, McHale menciona (aunque sin darle importancia decisiva) un "otherwise inadmissible mimetic material" que se compone de interjecciones (¡ay!, ¡oh!), unidades melódicas (¡vamos, hombre!), invocaciones (¡Virgen del Cielo!), etc. Lubomir Dolezel (1973:18–55) subraya las mismas características.

Cuando aparecen expresiones de este tipo, se percibe con claridad que el narrador se mantiene a distancia del personaje y que éste, en lugar de quedar sometido a la subordinación que exige el discurso indirecto, conserva cierta autonomía. Pero hay otros casos en los cuales la percepción es más confusa y, en algunos, es casi imposible decidir si se trata de una frase del narrador o de un discurso indirecto libre del personaje. Dorrit Cohn (1978:106) opina que

> The problem of delimiting the narrated monologue from narration generally is far more complex, since purely linguistic criteria no longer provide reliable guidelines. Cloaked in the grammar of narration, a sentence rendering a character's opinion can look every bit like a sentence rendering relating a fictional fact.

También lo tiene en cuenta Guillermo Verdín Díaz (1970:149):

> Incluso después de localizado el estilo indirecto libre puede darse el caso de que el personaje y el autor estén identificados, ya sea por ser autor y personaje una misma persona, ya sea porque aunque sean distintas personas, autor y personaje, no sepamos a quién de los dos puedan pertenecer las frases reproducidas en el estilo indirecto libre. En el segundo caso, si no hay contexto aclaratorio, es completamente imposible saber con seguridad a quien pertenecen las frases dichas en estilo indirecto libre.

Por su parte, Roy Pascal (1977) sostiene que el discurso indirecto libre es una mezcla de dos voces que se encuentran presentes en el mismo enunciado y que son, en general, distinguibles.[13] En cambio, Dorrit Cohn (1978:111) considera que el "narrated monologue" configura un momento en que los hilos de pensamiento de un personaje se encuentran estrechamente entretejidos con los del narrador, esto es, que las dos voces que menciona Pascal no suenan con tanta independencia. En un artículo anterior, Cohn (1966:110) había manifestado que este tipo de discurso "posits the existence of an inner

voice with which a consciousness addresses itself; and its narrator is, in a sense, the imitator of his character's utterances". Se puede ver que no es fácil para Cohn reconocer la voz del personaje en medio del discurso del narrador porque, o encuentra que hay una amalgama entre ellos, o percibe la voz del narrador mediatizando lo que el personaje piensa, pero no dice.

Todas estas observaciones son importantes para nuestro trabajo, sobre todo en aquellos pasajes en que es difícil decidir cuál es la fuente que informa y, en consecuencia, cuál es la jerarquía de lo informado. Pero no todas las situaciones pueden ser consideradas con los mismos criterios. En algunos casos, no se presentan problemas porque hay ciertos signos que indican a las claras quién es responsable de los diferentes segmentos de la frase; se trata, por ejemplo, de las interjecciones que hemos mencionado, o de idiolectos ajenos al estilo que sostiene el narrador y que son atribuibles al habla particular de un personaje. En otros casos, hay referencias textuales u otros indicios que se ponen de manifiesto durante el curso de una lectura atenta. Pero, ciertamente, hay momentos en que es muy difícil decidir o, por lo menos, establecer con acierto el ámbito en que resuena la voz del personaje.

Esta última situación se vuelve más aguda a la hora de interpretar un texto medieval; en primer lugar, porque en las obras antiguas no se hizo un uso deliberado o consciente, sino accidental, del discurso indirecto libre; en segundo lugar, porque la mayoría de las veces el texto ha sufrido el maltrato de copistas poco escrupulosos y prontos para hacer modificaciones despreocupadas; en tercer lugar, porque algunos de los encargados de las ediciones revisadas tuvieron la tendencia a adaptar el texto a su interpretación, y no pocos han sido capaces de desviar la intención del original, o de las copias de que se sirvieron. A esta incertidumbre contribuye la puntuación, cuyo régimen normativo ha llegado muy tardíamente; en consecuencia, la reconstrucción de los períodos de la oración, incluso en manos de editores responsables, resulta arriesgada en algunas ocasiones. Por todas estas razones, además de recurrir a ediciones serias para hacer nuestros análisis, habremos de señalar sólo aquellos casos de discurso indirecto libre que muestren serlo de manera

evidente.

El discurso indirecto libre no es una forma que se encuentra con frecuencia dentro de nuestro campo de estudio, aunque tampoco es inexistente, como supone Ann Banfield (1982:240); sus apariciones interesan porque ponen de manifiesto una intención espontánea de mostrar la interioridad. Ninguna de las retóricas antiguas se ocupa de tratar los discursos de la manera en que lo hacemos actualmente; en consecuencia, aunque un autor se hubiera propuesto someterse a los dictados de un tratado prescriptivo, no hubiera encontrado menciones a esta forma de discurso; por lo tanto, creemos que aparece en las obras medievales (y anteriores) porque se trata de una posibilidad de la lengua hablada.

Entre los críticos modernos hay cierta tendencia a negar la existencia del discurso indirecto libre fuera del campo literario; algunos son cautos y no rechazan la posibilidad de plano, pero otros son más firmes. Käte Hamburger (1973:184), que se muestra más proclive a considerarlo como expresión de pensamiento, aunque muchas veces tome ejemplos que se refieren a palabras, dice, "Whereas narrated monologue is exclusively a presentational form belonging to fictional narration, it is a well–known fact that indirect discourse occurs frequently in the real statement". Por su parte Ann Banfield (1982:141), que lo considera como "represented speech and thought", afirma que es "a sentence type which falls outside any framework structured by the communicative relation between *I* and *you*. Our grammar [la generativa] predicts that it does not normally occur in ordinary discourse".

Creemos que, cuando se trata de pensamientos, ambas observaciones son correctas; en una situación de comunicación real, ningún sujeto hablante se encuentra en condiciones de incorporar a su discurso los pensamientos callados de otro. Pero cuando se trata de palabras, las cosas cambian. La frase "Juan no trabaja hoy; tiene un dolor de cabeza terrible" no sobresalta a nadie durante una conversación porque, al recibir ese mensaje, se supone que Juan ha informado a la persona que habla sobre su malestar. Cuando se trata de una aparente intromisión en los estados de conciencia de otro, lo que se interpreta es que

éste ha manifestado, con palabras, una situación interna; son sus palabras (no el conocimiento directo de su mente) las que se cuelan en la frase que oímos. Por ejemplo, si alguien dice, "María está deprimida; soñó con su pobre madre", no es lógico suponer que quien habla haya sido testigo de los sueños de María, sino que ella se los ha contado. Con esto queremos señalar que la lengua hablada usa libremente este recurso, siempre que se trate de palabras; cuando las mismas aluden a estados subjetivos, la situación no cambia porque se sobrentiende que el emisor transmite las palabras del interesado que hicieron referencia a dicho estado. Tanto es así que, en algunos textos literarios, aparece este tipo de discurso dentro de un diálogo, como un hecho normal y cotidiano. El siguiente ejemplo pertenece a Benito Pérez Galdós (1971:198–9):

> Decía que ganaba montones y montones en las romerías, y que yo iba a estar como una reina. No se podía casar conmigo porque era casado; *pero en cuantito se muriera su mujer, que era una borrachona, cumpliría, sí señor, cumpliría conmigo*. (subrayado nuestro)

El discurso indirecto libre, a partir de los trabajos de Charles Bally, ha pasado a ser uno de los focos de interés de los estudios que se ocupan de las formas del discurso; algunos críticos (Dorrit Cohn, Käte Hamburger, Ann Banfield, Roy Pascal, etc.) lo consideran el instrumento más apropiado para informar sobre la subjetividad del personaje. No obstante, si bien reconocemos su importancia, y esa calidad sutil que muestra para introducir sin asperezas el contenido de una conciencia, no es la única forma efectiva que tiene el discurso literario para dar cuenta del *homo interior*.

En la actualidad, el discurso indirecto libre es patrimonio corriente de la mayor parte de las obras literarias, lo que favorece y, a la vez, perjudica el análisis del mismo en los textos antiguos: lo favorece porque nos hemos acostumbrado a él y lo localizamos con facilidad; lo perjudica porque, muchas veces, aparece usado de manera poco rigurosa ante nuestros ojos habituados a su inserción fluida en el texto. Pero, de todos modos, el empleo

actual —consciente, deliberado, abusivo muchas veces— ilumina su aparición en textos antiguos, porque, tal como sostiene Carlos–Peregrín Otero en su Prólogo a Luis Cernuda (1975:23–4):

> La medida de un artista está, pues, en lo que contribuye a mejorar y enriquecer el acervo cultural del que se nutre [. . .]. Esta contribución individual no sólo modifica, más o menos valiosamente, la contribución conjunta de su generación, sino también la tradición total y sus interrelaciones [. . .]. Ni Garcilaso ni Bécquer, pongamos por caso, son hoy lo que eran antes de Cernuda.

Sueños, visiones, alegorías

En los texos medievales es frecuente encontrar formas de presentar la interioridad de un personaje que no ofrecen características narrativas particulares; su importancia reside en el hecho de hacer referencia a estados interiores bajo aspectos más o menos artificiosos o metafóricos.

Scholes y Kellogg (1966:176) señalan que el uso de recursos sobrenaturales para revelar procesos mentales fue común en la antigüedad y en el género épico, tanto entre paganos como entre cristianos. También lo fueron las visiones y los sueños. Estos elementos son muy antiguos y se utilizaron para presentar anticipaciones, premoniciones y advertencias.[14] Pueden formar parte del discurso del narrador fundamental, o aparecer en los discursos de un personaje. En cualquiera de estos casos, su relación con el resto del texto es de cierto distanciamiento; se incorporan como piezas sueltas, aunque no se puede decir que detienen la acción porque, la mayoría de las veces, son funcionales.

Se encuentran sueños en la *Odisea* (Rapsodia IV, sueño de Penélope), en la *Eneida* (Libro I, sueño de Dido), y en muchas obras hagiográficas latinas. Durante la Edad Media, además de la influencia directa o indirecta de las obras mencionadas, la Biblia fue modelo de inspiración de sueños y visiones. En este libro sagrado, raramente un personaje es el narrador de sus propios sueños; con las visiones, si bien hay algunas diferencias, también

se nota la tendencia a dejarlas a cargo de los narradores básicos porque, tal como sostiene Robert Alter (1981:157),

> The narrator of the biblical stories is of course "omniscient", and the theological term transferred to narrative techniques has special justification in their case, for the biblical narrator is presumed to know, quite literarily, what God knows [. . .].

En los textos castellanos antiguos es frecuente encontrar la exposición de sueños y visiones en los cantares de gesta y en las obras hagiográficas; en estas últimas, es fácil deducir que fueron influenciadas por la Biblia y por obras latinas similares: lectura permitida a los clérigos. Gonzalo de Berceo copia, con extrema libertad, muchas de ellas. Con los cantares de gesta la situación no aparece tan clara pues, según las opiniones más autorizadas, no fueron obra de clérigos, sino de juglares. Sin embargo, no se puede descartar la influencia de la Biblia porque hubo versiones en romance desde la temprana Edad Media, y fue sólo a partir del Concilio de Tarragona, de 1233, que se prohibió su lectura a los legos aunque, de acuerdo con Alan Deyermond (1974:174), la medida no fue acatada con mucho rigor.

En cuanto a la interpretación, es necesario señalar que existe un abismo entre el significado que este tipo de recurso tuvo en aquel momento y el que se le concede en la actualidad. Después de las teorías de Karl Jung y Sigmund Freud, un sueño no se toma como si fuera una premonición (proyección hacia el futuro) o como advertencia de una autoridad extraterrena. Hoy, el sueño se relaciona con la historia del individuo: es un mensaje que se envía a sí mismo; la alucinación es una forma desmesurada de colocar ese mensaje. Esta concepción ha influenciado gran parte de la literatura de nuestro siglo. Al referirse a la presentación de los sueños en el ámbito de la ficción, Dorrit Cohn (1978:52) afirma que

> Within the confines of third-person fiction, where a narrator's magic power allows him to see into sleeping minds quite as readily as into walking ones, dreams are a form of mental life peculiarly in need of indirect quotation.

Esta es una apreciación actual, hecha después de aceptar que el sueño se interpreta dentro del marco existencial del que sueña. En un texto medieval, en cambio, el sueño o la visión no se consideraban originados en el individuo, sino que operaban como medio para la recepción de mensajes provenientes de otra parte. Si en algún lugar de este trabajo nos atrevemos a inferir información sobre la interioridad del personaje a partir de un sueño, sabemos que estamos violando las concepciones de la época en que el texto se produjo, y aplicando conceptos anacrónicos; lo hacemos, sin embargo, porque consideramos que es posible examinar cualquier fenómeno a la luz de una disciplina nueva, y porque creemos que —tal vez de manera inconsciente— la presentación de este tipo de recurso trataba de reflejar, a su modo, el mundo interior del personaje.

B. Los responsables de los discursos y su veracidad

Como establece Aristóteles (1964:V.3), hay un factor que se debe tener en cuenta en el momento de hacer una análisis de la información dada a través del discurso:

> Para saber lo que Fulano dijo o hizo, está bien o mal dicho, o hecho, no basta mirar sólo al dicho o al hecho, si es bueno o es malo; sino que también se ha de considerar quién lo dice o lo hace, y a quién y cuándo y en qué forma, y por qué causa; v.g.: si es por amor de mayor bien el hacerlo o por temor de mayor mal el no hacerlo.

Esto, aplicado al texto literario, hace necesario analizar la validez de los juicios y las acciones incluidos en el mismo, y establecer un orden interno de jerarquías y responsabilidades.

Wayne Booth (1961:273) opina, "Though it is most evident when a narrator tells the story of his own adventures, we react to all narrators as persons". Para nosotros este juicio es arriesgado porque hay muchos casos en los que el narrador se percibe sólo como una voz anónima que produce frases narrativas desde un lugar desconocido; en

consecuencia, a pesar de que las frases se transmiten con un lenguaje humano, su investidura como persona está omitida. No es obligatorio imaginar esa voz encarnada en un individuo que cumple funciones de hablante; más aún: imaginarlo como una persona significa adjudicarle atributos que no siempre muestra. Sobre esta suposición se han asentado muchas opiniones que tratan de establecer las categorías de los discursos de narradores dignos e indignos de confianza como si se tratara de discursos reales, pronunciados por personas reales, sin tener en cuenta que el texto literario se rige por otros códigos.

Es diferente la posición de Félix Martínez Bonati (1983:64), sobre la cual haremos nuestro análisis:

> La comprensión de la narración, en general, nos exige una determinada entrega a las palabras del narrador, darles una forma sutil de crédito básico [. . .] para que la narración camine, fluya ante nuestros ojos, se realice como imagen de mundo. Para la comprensión básica de toda narración, hay que tomar las frases miméticas del narrador como verdaderas, y las de los personajes, justamente, no. Si hay un conflicto (diferencia, oposición, contradicción) entre las afirmaciones singulares del narrador y alguno de los personajes con respecto a la configuración del mundo narrado, el personaje es comprendido *inmediatamente* como alguien que —con voluntad o sin ella— ha caído en falsedad.

En tanto el narrador básico no manifieste indicios (muy sutiles, a veces) que hagan dudar de sus afirmaciones, se toma por verdadero todo lo que presenta. Cuando el narrador es caracterizado y, especialmente, cuando narra su propia historia, es posible que su discurso sea falso o esconda algún tipo de información; pero ese engaño, para que aparezca como tal, deberá ser puesto en evidencia en otro lugar del texto. Ejemplos clásicos de esta clase de narradores son aquéllos que revelan, al final, una faceta inesperada, escrupulosamente evitada hasta entonces, que desbarata las suposiciones anteriores del lector.

Wayne Booth (1970:521-2) declara que cualquier tipo de narrador merece cierto grado de desconfianza; considera que es fácil confirmar esa idea cuando aparece una afirmación explícita contraria a lo que éste manifiesta, pero que, si eso no ocurre, es casi

imposible saber si un narrador se equivoca, y en qué medida lo hace. Tal vez el crítico se refiera a algunos ejemplos especiales, en los que hay un juego deliberado de ambigüedad. Pero, en general, la actitud lógica es aceptar el discurso fundamental como verdadero; aunque se presenten problemas de resolución dudosa, la dificultad que se encuentra en algunos casos particulares no justifica la desconfianza permanente. Si imperara la duda, el mundo creado por la narración no tendría posibilidades de crecer porque el factor de incertidumbre generado por la sospecha lo volvería inestable, permanentemente provisorio. Esto se aplica también a los casos en que hay una revelación final que trastrueca toda la verdad aparente de la exposición anterior; allí, cambia el orden de presentación pero no los valores de verdad que el texto, como totalidad, establece: que el narrador declare ser el asesino al final o al principio de la historia, modifica absolutamente la forma de la narración, pero no la veracidad del discurso.

En cuanto al discurso de los personajes, es necesario establecer una diferencia. En lo que dice Martínez Bonati no se aclara si se incluyen los discursos callados (pensamientos). Creemos que el discurso de un personaje, en lo que respecta a su valor de verdad, se debe tratar separadamente en sus dos variedades: discurso de palabras y discurso de pensamientos. Esto se explica si se tienen en cuenta dos actitudes coexistentes que podríamos llamar —por falta de mejor denominación— código de ficción y código de realidad.

Por código de ficción entendemos, como lectores de obras de ficción, ciertas leyes que resultan indispensables para consumir ese producto cultural que se llama literatura. Se trata, entre otras cosas, de la aceptación de convenciones tales como la facultad que el narrador puede tener para asomarse a la conciencia de los personajes, para saltar de un lugar a otro, etc; también entre ellas se cuenta el acuerdo preliminar que se hace con el texto para no dudar del narrador fundamental mientras otros indicios no obliguen a pensar lo contrario.

Por código de realidad entendemos esas cosas que —si bien son tan convencionales como las anteriores— aparecen en el texto con carácter de fenómenos u objetos asimilables a sus semejantes en la vida real. Son, por ejemplo, los diálogos, las interjecciones, el uso de ciertos vocablos que pertenecen a una determinada comunidad lingüísitca o, simplemente, los hechos del humano vivir.

Es curioso notar que un lector acepta sin protesta el código de ficción de una obra; lo hace, incluso, cuando aparece una situación tan irreal como la de un narrador que relata su propia muerte hasta el final. Al mismo tiempo, no acepta de buena gana otras cosas que contradicen algún aspecto del mundo real y caen fuera de los confines del código de ficción, como puede ser un diálogo artificioso cuando el contexto es realista, o una desacertada descripción de un lugar conocido.

El discurso del narrador goza de todos los privilegios del código de ficción: puede estar acá y allá, conocer los pensamientos más secretos de los personajes, etc., porque el narrador es una instancia, una función que la narración necesita para ser. Y si la necesidad obliga a presentar las cosas de una determinada manera, su función deberá cumplirla. Cuando el narrador aparece con características humanas definidas (narrador caracterizado), sus privilegios disminuyen; así y todo, si alguno de ellos transgrede los límites que debería respetar, sigue gozando de confianza.

El discurso de palabras del personaje sufre las limitaciones que impone el código de realidad. En ese sentido, tal como ocurre en la vida diaria, sus palabras se toman como verdades relativas que necesitan alguna otra instancia para que sean confirmadas como verdaderas o falsas. El discurso de palabras del personaje no se beneficia con la confianza absoluta que se deposita en las palabras del narrador, del mismo modo que no se acepta que esté en dos lugares simultáneamente, o que tenga acceso a la conciencia de otro.

El discurso de pensamiento del personaje vuelve a inscribirse dentro del código de ficción porque sólo la convención literaria tiene permiso para presentarlo. Al quedar incorporado a este código y, de manera indirecta, al discurso del narrador, el discurso de

pensamiento del personaje gana todos los privilegios que se le han conferido al narrador; el más importante, tal vez, sea la confianza que depositamos en él, lo que hace que no se ponga nunca en tela de juicio. Podrá ser acertado o equivocado; podrá evaluar con justicia o con parcialidad; pero no podrá ser mentira.

Las frases "Pedro dijo: —Estoy cansado", o "Pedro dijo que estaba cansado" son afirmaciones que se someten a las reglas del código de realidad: la confianza que se otorga a las palabras de Pedro no es inmediata. En cambio, las frases "Pedro pensó: —Estoy cansado" o "Pedro pensó que estaba cansado" reclaman que se tomen como afirmaciones verdaderas e indudables.

El narrador de sus propias aventuras queda sometido al código de ficción: en tanto no se pruebe lo contrario, sus palabras y sus pensamientos son verosímiles. Sin embargo, Franz Stanzel (1984:89) no opina del mismo modo:

> The unreliability of the first-person narrator is not, however, based on his personal qualities as a fictional figure [. . .], but on the ontological basis of the position of the first–person narrator in the world of narrative. The presence of such a narrator in the world of fictional characters and his endowment with an individuality which is also physically determined leads to a limitation of his horizon of perception and knowledge. For this reason he can have only a subective and hence only conditionally valid view of the narrated events.

Estamos de acuerdo, en principio, que se trata de un narrador que tiene un "conocimiento" personal, subjetivo del mundo narrado, pero eso no significa que mienta. Es una visión limitada, no "unreliable", y es sobre esa base que la narración se construye. En cierto modo, no se diferencia del caso de narración focalizada, en la cual toda la información proviene de una conciencia que tiene una percepción particular de la realidad.

De acuerdo con lo que hemos dicho, los discursos del texto se pueden agrupar, en cuanto a su valor de verdad, en dos categorías: discursos dignos de crédito absoluto y discursos de crédito relativo.

Entre los discursos de crédito absoluto se encuentran: el del narrador fundamental (salvo prueba en contrario); el de pensamientos de los personajes, ya sea presentados en

forma autónoma (monólogo interior), ya mediatizados por el narrador en forma explícita (discurso indirecto), o no explícita (discurso indirecto libre); el que se hace con focalización interna que es, en cierto modo, una variedad del anterior. La corriente de la conciencia configura un caso especial: si bien se encuentra dentro de los discursos de pensamiento, es autónoma porque el personaje se constituye en su propio narrador.

Entre los discursos de crédito relativo están los de palabras de los personajes, que no merecen un crédito de confianza inicial absoluto, sino que están relativizados y sólo la totalidad del texto los confirma o desautoriza. Estos discursos son: el directo, expresado por la voz del personaje; el indirecto que se incorpora al discurso del narrador pero del cual éste no es responsable; y el discurso indirecto libre, aunque en este caso la responsabilidad del narrador es mayor porque, al no denunciar la procedencia del mismo, se muestra en cierta forma como emisor, o como garante.

En el caso de las narraciones enmarcadas corresponde hacer una distinción. La narración enmarcada, tomada como unidad independiente, se analiza con los criterios que hemos explicado. Pero cuando se pone en relación con la narración que le sirve de marco, las cosas cambian porque entonces aparece presentada por un narrador–personaje en situación de emitir un discurso de palabras. Por lo tanto, el crédito que se le asigne a su relato está sometido a la duda que merece cualquier discurso de palabras de personaje.

Estas consideraciones proporcionan una idea general, sobre la cual hemos basado nuestros análisis al respecto. Pero es indudable que, frente a casos concretos, no se pueden aplicar como un cartabón, y que en no pocas oportunidades nos encontramos con textos que trastornan nuestras suposiciones.

NOTAS

1 Stanzel denomina "indirect discourse" al discurso del narrador en el cual no intervienen otras voces. Es interesante indicar que la versión original su libro, *Die typischen Erzählsituationen in Roman*, apareció en 1955.

2 Esta división de Platón fue retomada, en el siglo IV, por el gramático Diomede que, en su *Ars Grammatica* dio las bases de tres sistemas de presentación: *narrativum*, *dramaticum* y *mixtum*. De acuerdo con lo que informa Hans—Robert Jauss (1970), la división de Diomede fue ampliamente conocida en el Edad Media.

3 Es lo que Wayne Booth (1961:151) llama "undramatized narrator", lo que puede coicidir, también, con su concepto de "implied author".

4 Dice Dorrit Cohn (1978:46), "Not only can it [psycho–narration] order and explain a character's conscious thoughts better than the character himself, it can also effectively articulate a psychic life that remains unverbalized, penumbral or obscure".

5 Scholes y Kellogg (1966:272-3) comentan que, debido a la omnisciencia divina, Dios lo sabe todo simultáneamente; pero el narrador, en cambio, no sabe simultáneamente, sino consecutivamente. La observación es atractiva, aunque cae, para nosotros, en el mismo error que Kayser, si bien reduce a límites terrenales los poderes del narrador.

6 Decimos dimensiones humanas aunque sabemos que ciertos narradores no se presentan bajo esa forma; tales son, por ejemplo, los casos de *El asno de oro*, de Apuleyo, y del *Crótalon*, de Cristóbal de Villalón.

7 Aunque Horacio no emplea la palabra *decorum* en su *Ars poetica*, sostiene que el discurso del hablante no debe discordar con su caracterización en el texto. Cicerón, en *De oratore*, llama *decorum* a esta condición.

8 El crítico llama focalización externa la que mantiene aquella narración que nunca se adentra en la conciencia del personaje, cosa que responde, básicamente, al caso que estamos tratando.

9 Es necesario hacer la salvedad de que el término "focalización interna", que tomamos de Gérard Genette (1972:206–11), pertenece al capítulo en que este crítico trata el estudio del "modo", mientras que ahora nos ocupamos de lo que él denomina la "voz".

10 Según Gerald Prince (1982:183):

> The enormous prestige of linguistics as the "hardest" and most successful of the human sciences led many modern narratologists to pattern their work first on structural linguistics then on (early) transformational grammar, that is, on theories of language that had little to say about meaning and context.

11 Hay una indefinición mayor cuando aparecen verbos modales, como "poder", "deber", "saber", "querer", porque el condicional es a menudo permutable por el imperfecto del subjuntivo, tal como especifica el *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (1978:13.14.9f).

12 Es necesario aclarar que existen casos en los que la confusión se origina en las decisiones tomadas por el traductor. En la versión inglesa del libro de Boris Uspenski (1973:34) se encuentra una nota en la que el traductor explica que usa el término "quasi-direct discourse" como equivalente del francés "style indirect libre", del español "estilo indirecto libre" y, sólo parcialmente, del alemán "erlebte Rede".

13 Roy Pascal (1977:56) reproduce un pasaje de *Mansfield Park*, de Jane Austin, en el cual es fácil separar las diferentes voces:

> The Crawfords ... were very willing to stay. Mary was satisfied with the parsonage as a present home, and Henry equally ready to lengthen his visit. He had come, intending to spend only a few days with them, but MANSFIELD PROMISED WELL, and there was nothing to call him elsewhere. It DELIGHTED Mrs. Grant to keep them both with her, and Dr. Grant was EXCEEDINGLY WELL CONTENTED to have it so; A TALKING PRETTY YOUNG WOMAN like Miss Crawford is always pleasant society to an indolent stay–at–home man [. . .]. (las mayúsculas son de Pascal)

14 Dice A. J. Festugière (1950:I, 312) que el arte de deducir interpretaciones a través de los sueños es una rama de las ciencias herméticas llamada *oniromancia*, y fue una práctica común que Aristóteles menciona.

III CANTARES DE GESTA

Los cantares de gesta castellanos fueron poemas épicos de origen popular y anónimo que se han perdido en su mayor parte; de los primitivos, el único que ha llegado casi completo hasta nuestros días es el *Cantar de Mio Cid.* Se supone que entre aquellos poemas hubo un *Cantar de Fernán González*, pero no han quedado trazas del mismo. Hacia mediados del siglo XIII, un monje del monasterio de Arlanza compuso el *Poema de Fernán González* basado, sin dudas, en canciones de gesta anteriores que se ocupaban de la vida del héroe. A pesar de que está escrito en cuaderna vía, es decir, en cuartetos alejandrinos monorrimos, esto sólo establece una diferencia de forma; en todo lo demás, sus características coinciden con las de los cantares de gesta y, por tal motivo, lo incluimos en este capítulo.

A. *Cantar de Mio Cid*

El *Cantar de Mio Cid* (1956:III, 1022-1164) —en adelante *CMC*— se presenta como un caso particular dentro del conjunto de las epopeyas de la antigüedad y de los cantares de gesta europeos. Según Mikhaïl Bakhtine (1978:191), hay tres elementos que caracterizan la epopeya clásica: las fuentes, que provienen de la tradición nacional; su objeto, que está en un pasado sin vínculos posibles con el presente del acto narrativo; y el "tiempo absoluto", que lo separa de la historia. En *CMC*, las fuentes provienen, efectivamente, de la tradición nacional; pero el objeto se encuentra en un pasado reciente,

Otro de los aspectos que diferencian los mundos poéticos de la epopeya clásica y del *CMC* se refiere a la presentación de los personajes. Georges Luckacs (1963:60), al hablar de los participantes de la epopeya, dice,

> Tant que le monde reste intérieurement homogène, les hommes ne se distinguent pas non plus en qualité: sans doute, il y a des héros et des scélérats, des justes et des criminels, mais le plus grand héros ne dépasse que d'un pouce l'essaim de ses semblables, et même les fous écoutent les paroles les plus vénérables des sages.

En *CMC*, por el contrario, existe una distinción neta entre las cualidades de los personajes. El Cid, y muchos de sus capitanes, manifiestan rasgos morales que los distinguen notablemente de los grupos de sus enemigos, ya sean moros, castellanos o leoneses. Aquí encontramos figuras enaltecidas y figuras degradadas, magnánimos y ruines, bravos y cobardes.

En cuanto a la diferencia con los cantares de gesta europeos, basta comparar el *CMC* con la *Chanson de Roland*. Leo Spitzer (1948) señala que el poema francés muestra, en sólo cuatro mil versos, a toda la cristiandad unida bajo el cetro de Carlomagno, rey–sacerdote y perpetuo cruzado; en cambio, el *CMC* trata de un héroe nacional que no pretende representar el mundo cristiano y que no glorifica ideas impersonales, sino una personalidad real. Este es uno de los motivos que han llevado a algunos críticos a pensar que el poema puede ser considerado una novela.[1] Pedro Salinas (1947:79) opina,

> La novela, en cuanto a acción, consiste en coger a unos seres humanos en su onda, subirles y descenderles, de lo alegre a lo penoso, de los duelos al gozo, de modo que el lector se sienta comprometido, embarcado en esa misma dramática ondulación. El autor del *Cantar de Mio Cid* es un maestro en el uso de este recurso.

George Tyler Northup (1942:17) sostiene que el *CMC* puede ser comparado con aquellas novelas modernas que muestran a un héroe exitoso; según él, "ninguna otra epopeya cuenta con personajes que estén tan bien desarrollados [. . .]. El *Poema del Cid* no es una epopeya, sino la primera novela española". Por su parte, Eleazar Huerta (1948) basa parte de su estudio en las teorías de Sigmund Freud, tal como se ha hecho con algunas novelas

que tienen personajes presentados con cierta complejidad interior. Leo Ulrich (1959) aprueba el enfoque de Huerta, e interpreta el episodio de Corpes como una novela psicológica.

Aunque nos parece que se incurre en algún exceso cuando se considera al *CMC* una novela psicológica, podemos aceptar parte de esa visión si nos concentramos en algunos personajes que ponen de relieve características más novelescas que épicas. No por mero azar, los críticos que sostienen estas opiniones se refieren, con preferencia, al episodio de la afrenta de Corpes; en cuanto a los personajes, se interesan por los infantes de Carrión, que son los más sorprendentes del poema y, por esa modalidad, pueden ingresar con facilidad al mundo que la novela propone. En forma más general, Dámaso Alonso (1944:89) comenta sobre los personajes del *CMC*,

> Están pintados con tal propiedad, con tal mesura y lentitud, que el lector entra de lleno en la situación, se embebe en ella como en una materia realísima, comprende todas las reacciones y móviles internos de los personajes, y puede gustar y justipreciar todos los matices intencionados de las palabras, de los caracteres.

Pero no todo puede definirse sobre la base de la caracterización de los personajes, sino que hay que comenzar por definir el sentido total de la obra, un tema que ha dado lugar a no pocas controversias, que generalmente acaban por centrarse en la figura del Cid como motor y resumen de la misma.

Ramón Menéndez Pidal (1964:521 y 596) considera al Cid un héroe nacional y al poema la gesta de un pueblo. Cesáreo Bander Gómez (1969:59) sostiene con apasionamiento (y cierto desborde) que la sinceridad del poema "no se manifiesta como expresión lírica individualizada de un hombre, sino como el sentir tradicional de un pueblo, de toda una comunidad", y concibe al Cid como a un héroe místico, portador de una profunda religiosidad que va más allá de los límites de sus aventuras. Casi en el extremo opuesto se coloca Karl Vossler (1962:11):

> No nos encontramos frente a una cuestión puramente nacional, religiosa ni ética, como en la *Chanson de Roland*, o en los *Nibelungos*, sino ante algo

> esencialmente personal que se convierte en asunto del poema, porque del Cid, y nada más que del Cid, de su honra y de su gloria, es de lo que en él se trata [. . .]. La poesía sólo proyecta su luz sobre aquellas partes de su vida en que está planteada la cuestión de su prestigio personal, y en las que éste se impone victoriosamente.

Nuestro concepto de la obra se aproxima mucho al de Vossler, pero creemos que hay más elementos que los señalados por el crítico, porque dentro de los confines de la gloria o de la honra no quedaría lugar para sus sentimientos paternales, su preocupación por los otros, su valor, etc. El *CMC* cumple con uno de los requisitos básicos de la epopeya (cosa que no siempre es necesaria en la novela): la presentación de un héroe admirable; para hacerlo, no se puede limitar a mostrarlo como guerrero triunfante o como caudillo atento a su prestigio personal porque, si así fuera, aparecería más estatuario, menos humano y, tal vez, poco ejemplar. El *CMC* lo presenta admirable en varias dimensiones, como son su justicia, su templanza, su generosidad, etc.; es verdad que el prestigio personal está siempre en juego, pero no es lo que da sentido total al poema.

En principio, habría que tener en cuenta las intenciones del autor, de quien Leo Spitzer (1948:116) dice, "Y el juglar que compuso el *Cantar de mio Cid*, el primer cidófilo de la historia, se atreve a transformar en tipo ideal, anovelándola, la persona histórica". Pero, además de tratarse de una obra anónima, no es nuestra intención indagar en esos terrenos; nos referiremos, entonces al narrador de la misma que es, realmente, un cidófilo que no escatima elegios:

> ¡Quál lidia bien sobre exorado arzón
> mio Çid Ruy Diaz el buen lidiador; (733-4)
>
> Mio Çid Ruy Díaz a Alcoçer ha vendido;
> qué bien pagó á sos vassallos mismos! (847-8)

Este narrador oficia como mediador de un relato que parece haber presenciado, ante un público que lo escucha y al cual se dirige:

¿Quién vido por Castiella tanta mula preçiada,
e tanto palafré que bien anda, (1966-7)

Veriedes tantas lanças premer e alçar,
tanta adágara foradar e passar, (726-7)

Los seys días de plazdo passados los an,
tres an por troçir, sepades que non más. (306–7)

La presencia del público no sólo se percibe en esas menciones, sino en las exhortaciones que dirige al mismo, y que tienen la intención de subrayar el valor que merecen. Además, se trata de un narrador abocado a la tarea de entregar un relato, y consciente de sus funciones:

Dezir vos quiero nuevas de allent partes del mar,
de aquel rey Yúcef que en Marruecos está. (1620–1)

D'iffantes de Carrión yo vos quiero contar,
fablando en so consejo, aviendo su poridad: (1879–80)

Hasta se permite economizar detalles:

Dexarévos las posadas non las quiero contar. (1310)

En ningún momento aparece como una voz distante, ocupada únicamente en dar cuenta de una historia; por el contrario: apostrofa, señala las buenas y las malas cosas, pone de relieve —además de las cualidades del Cid— las de otros personajes:

Ensayava el obispo, Dios, qué bien lidiava! (2388)

También coloca expresiones que hacen resaltar el dramatismo de las acciones, como si estuvieran sucediendo en el momento en que las narra y fuera posible cambiar el curso de las mismas:

¡Quál ventura serie esta, si ploguiesse al Criador,
que assomasse essora el Çid Campeador! (2741–2)

En algún momento, hace ruegos para que las cosas marchen bien:

¡Plega a santa María e al Padre santo
ques pague des casamiento mio Çid o el que lo ovo âlgo. (2274–5)

Coherente con esa actitud, se permite hacer comentarios marginales:

> Mala cueta es, señores, aver mingua de pan,
> fijos e mujieres veer los murir de fanbre. (1178–9)

O, también, moralizar sobre la conducta de algún personaje:

> Qui buena dueña escarneçe e la dexa después,
> atal le contesca o siquier peor. (3706–7)

Es curiosa la posición del narrador frente a la figura del rey porque parece más resentido que el mismo Cid por la conducta del soberano, y da muestras embozadas de hostilidad; hasta que éste no perdona al héroe, lo menciona sólo por su nombre (Alfonso) o por su título; a partir del perdón, comienza a adornarlo con algún adjetivo: "Al rey ondrado" (1959), "tan buen señor" (2094), "el buen rey don Alfons" (2825). Otra característica del mismo tipo se observa en cuanto a la aceptación de Alfonso como rey de Castilla. Históricamente, la llegada de este rey al trono de Castilla fue confusa; una fracción de los caballeros castellanos lo recibió de mal grado porque lo consideraba leonés. Sin querer establecer paralelismos entre la figura histórica y la poética, no se puede dejar de mencionar la tendencia que muestra el narrador a presentar con frecuencia a Alfonso como rey de León, cosa que no hace el Cid cuando dice, por ejemplo:

> enbiar la quiero a Alfonsso el Castellano, (1790)

El narrador, aunque una vez reconoce que

> Rey es de Castiella e rey es de León
> e de las Asturias bien a San Çalvador, (2923–4)

insiste repetidamente en nombrarlo como "Alfons el de León" (3536, 3543, 3718).[2]

Estos elementos servían para facilitar, en diferentes grados, la comunicación del narrador con el público, pues se trataba de situaciones conocidas por la mayoría, que formaban parte de la latente enemistad entre Castilla y León. Por otro lado, el texto estaba preparado para permitir que el juglar pusiera en práctica un arsenal de recursos histriónicos

con el fin de dramatizar su relato y, de ese modo, mantener la atención de la audiencia. Una de los elementos que facilitaban su tarea era la abundancia de discursos directos que había en el poema, mucho más numerosos que los indirectos.

En el *CMC*, los discursos directos se usan para presentar la mayoría de las palabras de los personajes y la totalidad del los pensamientos, pues estos últimos raramente se consignan en estilo indirecto. La frase introductora no siempre aparece; a veces, es reemplazada por la descripción de un gesto que opera como tal:

> La cara del cavallo tornó a Santa María,
> alçó su mano diestra la cara se santigua:
> "A tí lo gradesco, Dios, que çielo e tierra guías; (215–7)

En general, este tipo de introducción corresponde a los discursos directos de pensamiento (2476, 2829, 3185, 3713), aunque no se presenta en todos ellos. En otros casos, la introducción falta y es posible suponer que la voz del juglar modulaba los cambios necesarios para mostrar con claridad lo que el texto no indicaba:

> Viólo mio Çid, tomós a maravillar:
> "Grado a tí, Padre spirital! (1102–1102b)

Los discursos directos de palabras pueden unificar las voces de dos personajes que responden a un mismo interés, como es frecuente con los infantes de Carrión, tanto en los conciliábulos secretos que mantienen como en sus intervenciones públicas (1373–6, 1881–3, 2540–53, 2661–5); igual sucede con Raquel e Vidas (123–30, 191–8, 1432–4, 1437–8). Otras veces, los personajes entablan diálogos que pueden llevar un paso rápido:

> "¿Venides, Minaya, e vos, Per Vermudoz!
> "En pocas tierras a tales dos varones.
> "¿Commo son las saludes de Alfons mio señor?
> "¿si es pagado o reçibió el don?"
> Dixo Minaya: "d'alma e de coraçón
> "es pagado, e davos su amor."
> Dixo mio Çid: "grado al Criador!" (1919–25)

Los discursos indirectos son menos frecuentes y mucho más breves, salvo en un caso que representa una orden dada por el Cid (1570–7). En ciertas oportunidades se

encuentra una mezcla de discurso directo e indirecto:

> ca dixera mio Çid de la su boca atanto:
> "por amor del rey Alffonsso, que de tierra me a echado"
> nin entrarié en ella tigera, ni un pelo non avrié tajado,
> e que fablassen desto moros e cristianos. (1239–42)

Los mensajes, ya sea dichos de palabra o escritos, tienen una forma particular que, por falta de frase introductora, se acerca al discurso indirecto libre:

> Antes de la noche en Burgos dél entró su carta,
> con grand recabdo e fuertemientre seellada:
> que a mio Çid Roy Díaz, que nadi nol diessen posada,
> e aquel que gela diesse sopiesse vera palabra (23–6)
>
> Alvar Fáñez adelantel enbió,
> que besasse las manos al rey so señor:
> bien lo sopiese que i serie essa noch. (3016–8)

También aparece el discurso indirecto libre en forma clara. Las que siguen son palabras del obispo Jerome, que el Cid recibe:

> Las provezas de mio Çid andávalas demandando,
> sospirando ques viesse con moros en el campo:
> que sis fartás lidiando e firiendo con sus manos,
> a los días del sieglo, non le llorassen cristianos.
> Quando lo oyó mio Çid, de aquesto fo pagado: (1292–6)

En algunos casos, se trata de un discurso indirecto libre de pensamientos:

> Grádanse Raquel e Vidas con averes monedados,
> ca mientra que visquiessen refechos eran amos. (172–3)
>
> Mio Çid de lo que vidie mucho era pagado:
> ifantes de Carrión bien an cavalgado. (2245–6)

Mediante las características discursivas que hemos apuntado se plasma la presentación de la interioridad de los personajes; el narrador interviene con mayor frecuencia para exponer las acciones que para dar cuenta de las palabras o los pensamientos de aquéllos. El cantar de gesta fue un poema para recitar, para dramatizar sobre un tablado; recibió una enorme influencia de la poesía oral y, de allí, la gran cantidad de parlamentos que quedan a cargo de los emisores, incluso cuando los mismos transmiten sus

pensamientos callados.[3] Sin embargo, aunque brevemente, el narrador informa sobre algunos aspectos internos.

En el momento de analizar las intervenciones del narrador, hay que tener en cuenta ciertas expresiones que pueden confundir. La más común de ellas es "penssar de", que significaba "disponerse a", o "decidir", pero no implicaba una reflexión. En cambio, la expresión "pensó e comidió" sirve como introducción de un pensamiento. Edmond de Chasca (1955:74) opina de otra manera:

> Las palabras que los personajes interesados pronuncian después de este verso ["una grand ora penssó e comidió"] de pura fórmula, nunca indican lo que están pensando sino lo que van a hacer. Lo que dicen, pues, es ya el resultado de lo que "penssaron e comidieron". Lo pensado el juglar se lo calla.

En principio, Chasca escoge mal el ejemplo ilustrativo porque las palabras del rey (1890–3) no son un monólogo interior, sino una respuesta que da a los infantes de Carrión, cosa que queda clara en el último verso de la serie: "mas pues bos lo queredes". Pero, aparte de ello, no siempre ocurre lo que el crítico sostiene; por ejemplo, el monólogo en que el Cid piensa sobre el casamiento que el rey le propone (1933–7) no implica una resolución tomada pues, al final del mismo (1938–9), consulta con Minaya y Per Vermudoz sobre la conducta que ellos le aconsejarían tomar.

El verbo "ver", en cambio, se usa tanto con su significado primario de "percibir por los ojos" como con el de "comprender"; con éste último, por ejemplo, se encuentra en:

> Ya lo vede el Çid que del rey non avie gracia (50)
> ya vidíe mio Çid que de Dios le iva valiendo (1096)

Cuando se usa el verbo con dicho significado, no aparece en el discurso del narrador la elaboración que condujo a esa conclusión porque el pensamiento, dado de tal forma, se presenta como un producto final, no como desarrollo. En ciertos momentos, antecede una serie de razonamientos que se conecta de manera un tanto abrupta:

Víolo en los auueros el que en buena cinxo espada,
que estos casamientos no serién sin alguna tacha.
Nos puede repentir, que casadas las ha amas. (2615–7)

Con igual laconismo y falta de matices, el narrador suministra información sobre el placer o el desagrado que un personaje experimenta:

Alegre fo mio Çid, que nunqua más ni tanto,
ca de lo que más amava yal viene el mandado. (1562–3)

Pesó al comde don García, e mal era irado; (1859)

Del mismo tenor son los enunciados que exponen el conocimiento que un personaje tiene de la situación, o sus percepciones:

notó trezientas lanças que todas tienen pendones. (419)

Todas estas menciones terminan por convertirse en formulismo, en un trámite narrativo que se muestra ineficaz por su abundante repetición. Pero hay otro tipo de información sobre los aspectos interiores del personaje que escapa a esta regla de enunciados osificados; se trata de las intervenciones del narrador en que muestra compartir, simultáneamente, dos puntos de vista. En un caso, por ejemplo, expone los temores del conde de Barcelona y su propia convicción de los valores morales del Cid:

Aguijava el comde e penssava de andar,
tornando va la cabeça e catandós atrás:
miedo iva aviendo que mio Çid se repintrá,
lo que non ferié el caboso por quanto en el mundo ha,
una deslealtança ca non la fizo alguandre. (1077–81)

En otro caso, participa de las intenciones que encierran las palabras del Cid y del sentimiento contrario que éstas provocan en los de Carrión:

Dixo mio Çid: "yo desto so pagado;
"quanto agora son buenos, adelant serán preçiados."
Por bien lo dixo el Çid, mas ellos lo touieron a escarnio. (2462–4)

También conoce las intenciones de los infantes de Carrión y la idea equivocada que se hace el Cid sobre ellos, pues no sospechaba que pensaran ultrajarlo:

Nos curiave de fonta mio Çid el Campeador; (2569)[4]

Entre los poderes extraordinarios que muestra el narrador se encuentra la posibilidad de asistir a la aparición de visiones privadas, o de sueños, lo que fue un lugar común de la épica que no reviste gran importancia para nuestro estudio. El sueño en el que aparece el ángel Gabriel (406–9) sirve para que se vislumbre la promesa de un futuro dichoso, pero no revela nada de la interioridad del personaje. En este caso, la violación perpetrada por el narrador en la mente del Cid es, simplemente, un anticipo.

Hay un recurso narrativo que se repite varias veces en el poema y merece una atención especial porque, aunque no sea una muestra directa de un proceso interior, tiene algo de ello. Los poemas de gesta se concretan sobre la base de un discurso público, dicho de viva voz, en el cual hasta los pensamientos toman forma de elocuciones grandilocuentes y muchas plegarias parecen piezas de oratoria escolástica. En oposición a ello, en el *CMC* hay ciertos diálogos privados —que aparecen como palabras emitidas por una sola voz en la segunda persona del plural—, donde se debaten asuntos secretos que están en oposición, precisamente, a los valores establecidos en esa esfera pública. Se trata de los conciliábulos que mantienen algunos personajes, como si fueran esos soliloquios teatrales en que un actor expone sus pensamientos y sus planes para que lleguen a conocimiento del público, sin que los compartan sus iguales en la escena; en otros términos, es una entrega de información que se coloca a un lado del marco de la acción principal para que quede oculta. En *CMC*, estas situaciones se plantean con dos parejas de personajes que encarnan, cada cual a su manera, aspectos negativos: una de ellas es la que forman Raquel y Vidas, prototipos de usureros despreciables; la otra, los infantes de Carrión, los personajes más abyectos del poema. En el caso de los primeros, el texto no establece con claridad la transición entre el secreteo que mantienen entre ellos y la respuesta que dan al pedido que les han hecho:[5]

Raquel e Vidas seiense consejando:
"Nos huebos avemos en todo de ganar algo.
"Bien lo sabemos que él algo a gañado,

"quando a tierra de moros entró, que grant aver a sacado;
"non duerme sin sospecha qui aver trae monedado.
"Estas arcas prendámoslas amos,
"en logar las metamos que non sea ventado.
"Mas dezidnos del Çid de qué será pagado,
"o qué ganançia nos dará por todo aqueste año?" (122–130)

Entre Raquel e Vidas aparte ixieron amos:
"démosle buen don, ca él no' lo ha buscado,
"Martín Antolínez, un Burgalés contado,
"vos lo mereçedes, darvos queremos buen dado, (191–4)

Aunque se trate de palabras pronunciadas (seguramente en tono bajo por el juglar), esa falta de transición neta parece representar el pasaje entre la voz del pensamiento y la audible. En el caso de los infantes de Carrión, el recurso se repite mayor número de veces; la diferencia entre el plano privado y público está presentada con claridad, pero siempre representa un discurso secreto que implica una coincidencia de pensamientos celosamente guardados:

Aquí entraron en fabla iffantes de Carrión:
"Mucho creçen las nuevas de mio Çid el Campeador,
"bien casariemos con sus fijas pora huebos de pro.
"Non la osariemos acometer nos esta razón,
"mio Çid es de Bivar e nos de comdes de Carrión."
Non lo dizen a nadi, e fincó esta razón. (1372–7)

En el siguiente aparte se repiten los mismos planes, pero con mayor determinación (1881–3). Es diferente, en cambio, el caso que se presenta cuando el rey de Marruecos amenaza a Valencia. En principio, el narrador informa —mediante el uso de la perspectiva dual que hemos señalado— cuáles eran los ánimos de unos y otros:

Alegravas el Çid e todos sos varones,
que les creçe la ganancia, grado al Criador.
Mas, sabed, de cuer les pesa a ifantes de Carrión; (2315–7)

e, inmediatamente, introduce la voz plural:

Amos hermanos a part salidos son:
"Catamos la ganançia e la pérdida no;
"ya en esta batalla a entrar abremos nos;
"esto es aguisado por no veer Carrión,
"bibdas remandrán fijas del Campeador." (2319–23)

Sin embargo, cuando estos personajes conciben los planes de venganza que culminarán con la afrenta de Corpes (2540–57), sus voces, aunque innominadas, están diferenciadas porque ya no se trata de sentimientos o pensamientos en común, sino de una estrategia, de un verdadero diálogo con intervenciones que se complementan.

Dice Dámaso Alonso (1973:II,124) que, en *CMC* ,"las almas se desnudan hablando". Lo que acabamos de ver es una muestra de ello, pero la forma que privilegia el poema es el discurso directo de pensamiento, esto es, el monólogo interior, que aparece en CMC de acuerdo con dos tipos fundamentales. Uno de ellos pertenece a formas consagradas por la gesta, al que la crítica francesa denomina "prière épique". Es una larga oración en la que se destacan, primero, hechos ocurridos gracias a la intervención de Dios, recogidos por la Biblia, y, en la última parte, se formula un pedido. Es así la plegaria de Carlomagno que aparece en la *Chanson de Roland* (1952:99) y la de Jimena en el monasterio de Cardeña (330–63). Si bien se trata de un acto privado, silencioso, que manifiesta y garantiza la autenticidad de ciertos deseos, no aporta información interesante sobre la conciencia del personaje. El segundo tipo es más personal, expone los pensamientos íntimos del personaje y los motivos que lo mueven a cumplir determinadas acciones; aunque se presenta con características declamatorias, es la fuente más rica y directa de información sobre la interioridad que se encuentra en los cantares de gesta y, en general, en las obras medievales. En algunos casos, ese monólogo interior aparece también como una plegaria, pero libre de los moldes estereotípicos de la "prière épique".

El Cid es el centro del poema y, en consecuencia, casi todos los monólogos interiores le pertenecen. En algunos casos, sus pensamientos irrumpen sin aviso en el texto; en otros, se introducen mediante la mención de un gesto, tal como levantar la mano, o tomarse la barba; en algunos se menciona que está pensando. A partir de esos monólogos, es posible trazar un perfil privado del héroe que no siempre coincide con el establecido por ciertos críticos movidos, en igual medida, por fervores estéticos y nacionales.

En el primer monólogo que aparece, el Cid se muestra desamparado:

"Daquí quito Castiella, pues que el rey he en ira;
"non sé si entraré í más en todos los mios días.
"Vuestra vertud me vala, Gloriosa, en mi exida
"e me ayude e me acorra de noch e de día! (219–22)

Curiosamente, ésta es la única vez que el Cid manifiesta, con tristeza, su incertidumbre de retornar a Castilla; más adelante, aunque busque por todos los medios granjearse nuevamente los favores del rey, no se plantea la vuelta a su tierra, cosa que coincide, por otra parte, con la figura histórica, que murió en los territorios que conquistara.

En los monólogos subsiguientes se repiten ciertos temas que describen muy bien sus ambiciones personales. Uno de ellos es el del honor, en el sentido de gloria o buena reputación, un valor que era la base del reconocimiento social y que, según Ramón Menéndez Pidal (1956:II, 776), estaba vinculado con la posesión de tierras. Cuando ya ha conquistado Valencia, piensa:

"Todo el bien que ya he, todo lo tengo delant:
"con afán gané a Valençia, e ela por heredad,
"a menos de muert no la puodo dexar;
"grado al Criador e a santa María madre,
"mis fijas e mi mujier que las tengo acá. (1634–8)

Allí se nota la satisfación que le produce ser el dueño de un teritorio, y la de tener a la familia nuevamente reunida. Esa misma satisfacción se repite más adelante:

"Esto gradesco a Cristus el mio señor.
"Echado fu de tierra, he tollida la onor,
"congrand afán gané lo que he yo; (1933–5)

Nuevamente aparece el tema del honor, esta vez vinculado con el prestigio que le dan sus yernos, a pesar de que al principio no se manifestara complacido con ese casamiento:

"Grado a Cristus, que del mundo es señor,
"quando veo lo que avía sabor,
"que lidiaran comigo en campo mios yernos amos dos;
"mandados buenos irán dellos a Carrión,
"commo son ondrados e aver nos han grant pro." (2477–81)

Poco después, aparece un nuevo pensamiento donde se recogen todos estos deseos satisfechos:

"Grado ha Dios que del mundo es señor!
"Antes fui minguado, agora rico so,
"que he aver e tierra e oro e onor,
"e son mios yernos ifantes de Carrión;
"arranco las lides commo plaze al Criador,
"moros e cristianos de mí han grant pavor.
"Allá dentro en Marruecos, o las mezquitas son,
"que abrám de mi salto quiçab alguna noch
"ellos lo temen, ca non lo piensso yo:
"no los iré buscar, en Valençia seré yo,
"ellos me darán parias con ayuda del Criador,
"que paguen a mí o a qui yo ovier sabor." (2493–2504)

Este es un monólogo de cierta complejidad porque no sólo presenta una idea, sino un desarrollo de varias instancias. El Cid expone aquí su agradecimiento por tener tierras, dinero, honor y yernos de prosapia noble; además, muestra orgullo por ser temido entre cristianos y moros; por otra parte, manifiesta la intención de no partir a la conquista de Marruecos, sino de obligar a sus reyes a pagarle parias con lo cual, además de sentirse dueño de una autoridad absoluta, reafirma sus ambiciones de dinero.

El tema del honor toma, de pronto, signos negativos cuando tiene lugar la afrenta de Corpes. Al recibir la noticia de lo que ocurrió allí, se toma la barba y piensa,

"Grado a Cristus, que del mundo es señor,
"quando tal ondra me han dada ifantes de Carrión;
"par aquesta barba que nadi non messó,
"non la lograrán ifantes de Carrión;
"que a mis fijas bien las casaré yo!" (2830–34)

Aunque más tarde se interesa por el estado de las muchachas, su primera preocupación, tal como se ve en este monólogo, fue la deshonra que tal cosa le causaba, y la necesidad de reparar el daño. Ese es su interés primordial en las Cortes de Toledo; cuando recupera sus famosas espadas, se mesa la barba y piensa,

"par aquesta barba que nadi non messó,
"assís irán vengando don Elvira e doña Sol." (3186–7)

Y, una vez que el rey ha disuelto el casamiento,

> Prísos a la barba Roy Díaz so señor;
> "Grado al rey del çielo mis fijas vengadas son!
> "Agora las hayan quitas heredades de Carrión!
> "Sin vergüença las casaré o a qui pese o a qui non." (3713–6)

Como se ve, el tema del honor, con diversas derivaciones y en varios contextos, ocupa gran parte de sus pensamientos; la libertad de Castilla y el destino de su pueblo no aparecen mencionados. No queremos decir con esto que sólo se presenten sus motivaciones personales, pero es indudable que allí están y forman parte del *pathos* del héroe.

El tema del amor es otro de los aspecto del poema que ha recibido, a nuestro entender, interpretaciones inexplicables. Pedro Salinas (1947), por ejemplo, es autor de un trabajo inteligente sobre el tema, pero que no llega a convencer. Al mencionar la despedida en Cardeña, dice (p.79):

> La separación de los esposos es el hecho más saliente que acaece en esa zona donde los protagonistas son los sentimientos más íntimos de los personajes.

Indudablemente, en la escena hay un clima intenso, aunque retenido, pero eso no es índice suficiente para suponer una profundidad mayor. Por cierto, es allí donde aparece, en boca del Cid, la única mención directa a ese tipo de sentimientos íntimos :

> "Ya doña Ximena, la mi mugier tan complida,
> "commo a la mie alma yo tanto vos quería. (278–9)

A partir de entonces, no aparecen otras menciones, aunque el Cid manifiesta en algunos monólogos la alegría de haber reunido nuevamente a su familia en Valencia. El cantar de gesta nunca dio lugar a los desarrollos amorosos pues, al ser producto idealizado de una sociedad feudal y religiosa, presenta el matrimonio como una institución social que no puede sufrir altibajos ni cambios; el amor es, en consecuencia, incapaz de suministrar elementos que conduzcan a un desarrollo dramático porque se encuentra dentro de los valores intocables.

En cuanto a la expresión de sentimientos, un momento especialmente interesante del *CMC* se presenta cuando Félez Muñoz va, por encargo del Cid, en pos de las hijas de éste. El narrador se ocupa de la parte interior del personaje con especial cuidado y, además, combina sus puntos de vista con los de los personajes:

> En la carrera do iva doliól el coraçón,
> de todos los otros aparte se salió,
> en un monte espesso Félez Muñoz se metió,
> fasta que viesse venir sus primas amas dos
> o que an fecho ifantes de Carrión.
> Víolos venir e odió una razón,
> ellos nol vidien ni dend sabien ración;
> sabed que si ellos le vidiessen, non escapara de muort. (2767–74)

Es el narrador quien menciona los dolores de corazón (malos presagios) del personaje y los motivos por los cuales se esconde: hasta que lleguen las muchachas o hasta saber qué han hecho con ellas los infantes; también informa cuando los ve llegar y, al mismo tiempo, que ellos no tienen la menor idea de que él está allí; por último, subraya el peligro que el personaje corre. Cuando, por fin, Félez Muñoz encuentra a sus primas, la voz del narrador alterna con la del personaje:

> Por el rastro tornós Félez Muñoz,
> falló sus primas amorteçidas amas dos.
> Llamando: "¡primas, primas!", luego descavalgó,
> arrendó el cavallo, a ellas adelinó; (2776–9)

Inmediatamente, la voz de Félez se independiza de la del narrador:

> "Ya primas, las mis primas, don Elvira e doña Sol,
> "mal se ensayaron ifantes de Carrión!
> "A Dios plega que dent prendan ellos mal galardón!" (2780–2)

A continuación, el narrador retoma el relato y presenta el sentir de los personajes:

> Valas tornando a ellas amas dos:
> tanto son de traspuestas que nada dezir no pueden.
> Partiéronsele las telas de dentro del coraçón, (2783–5)

En seguida lo interrumpe el discurso directo de Félez:

llamando: "¡primas, primas, don Elvira e doña Sol!
"Despertedes, primas, por amor del Criador!
"mientras es el día, ante que entre la noch,
"los ganados fieros non nos coman en aqueste mont!" (2786–9)

– Entonces, el narrador focaliza su narración en las muchachas:

Van recordando don Elvira e doña Sol,
abrieron los ojos e vieron a Félez Muñoz. (2790–1)

Son ellas las que ven al personaje que les habla, es su percepción del mundo la que se expone, aunque dada en forma plural, como si lo captaran al mismo tiempo. Después, Félez habla y doña Sol responde:

"Esfordçadvos, primas, por amor del Criador!
"De que non me fallaren ifantes de Carrión,
"a grant priessa seré buscado yo;
"si Dios non nos vale, aquí morremos nos."
Tan grant duelo fablava doña Sol:
"sí vos lo meresca, mio primo, nuestro padre el Canpeador,
"dandos del agua, sí vos vala el Criador." (2792–8)

El juego de cambios de perspectiva narrativa y de voces es muy interesante en este fragmento en que el narrador da cuenta de los estados internos, de las acciones, deja paso a discursos directos, vuelve a una posición externa, focaliza sobre unos personajes, etc.

Hay otros momentos en los que se muestra algún rasgo interior de personajes secundarios, pero son menciones breves que no ofrecen mucho interés. Aparte del Cid, los infantes de Carrión son los únicos que reciben cierta atención especial en lo que se refiere a los aspectos interiores. Tal como sucede con sus intervenciones habladas, ya sea las públicas o los conciliábulos, la mayoría de las veces no aparecen individualizados:

Muchos tovieron por enbaídos ifantes de Carrión,
fiera cosa les pesa desto que les cuntió. (2309–10)

Mas, sabed, de cuer les pesa a ifantes de Carrión;
ca veyen tantas tiendas de moros de que non avien sabor. (2317-8)

Mas se maravillan entre Díago e Ferrando,
por la sua voluntad non serien allí llegados. (2348–9)

Hya les va pesando a ifantes de Carrión,
por que en Toledo el rey fazie cort; (2985–6)

Mediante estas referencias, que se refuerzan con sus diálogos privados y, por último, con sus acciones, la pintura de esa pareja de personajes, siempre juntos, unánimemente comprometidos, resulta efectiva en cuanto a las funciones que cumplen en la obra.

Hasta aquí nos hemos detenido a señalar la información que el texto suministra sobre la interioridad de los personajes; pero en la pintura del carácter intervienen, también, sus palabras, la coherencia y repetición de ciertas acciones, la actitud hacia los demás, etc. José Ortega y Gasset (1982:172) sostiene que

> En Grecia, en la Edad Media, se decía *operari sequitur esse*, los actos son consecuencia y derivados de la esencia [. . .]. En el siglo XIX se consideraba como un ideal lo contrario: *esse sequitur operari*, el ser no es más que el conjunto de sus actos o funciones.

De acuerdo con esta observación, no debemos olvidar que un poema de gesta es una obra que tiene, a su modo, características de crónica, de recuento de acontecimientos; las acciones y la valorización de las mismas hecha por los actores son de gran importancia; por lo tanto, los actos deben ser tomados, de acuerdo con aquel contexto ideológico, como emergentes del interior, del alma, de quienes los cumplen. Es, entonces, necesario aislar a los personajes para ver no sólo lo que piensan, sino, además, lo que hacen y dicen.

El Cid

Es el personaje más rico y transparente del poema, y está presentado bajo diferentes aspectos; algunos de ellos sirven para mostrar la figura de un héroe ejemplar y, otros, la de un individuo. Esa multitud de elementos destaca al *CMC* de los otros cantares de gesta porque no se presentan sólo las acciones, las victorias obtenidas, la bravura, sino, también, otros componentes que contribuyen a la configuración de un individuo completo, en cuerpo y alma. Dice Dámaso Alonso (1973:II, 119) al comentar la obra: "lo que se nos da aquí como siempre en nuestra literatura, lo que se nos presenta directamente —no por

descripción—, es el alma humana y no las cosas". Nosotros diríamos que en el *CMC* se dan casi con la misma profusión los aconteceres del alma y de las cosas: la etopeya del héroe se concreta en plenitud.

Los signos exteriores, es decir, la presentación de gestos o ademanes, aunque a veces obedecen a una especie de glosario de expresiones consagradas por la épica, ayudan a delinear el perfil interno del personaje, tal como sostiene Edmundo de Chasca (1976:124):

> The physical movements described in the poem consist of certain habitual acts, facial expressions, and gestures. Like ritual motions, these formulary attitudes express more eloquently than words intense states of mind and feeling, and stamp their elemental seal on grave or happy moments of human existence.

La elocuencia de este código gestual es importante si se considera su valor iconográfico conectado con la importancia que tuvieron los emblemas en los textos medievales;[6] por otra parte, el poema parece detener al personaje y convertirlo, por un instante, en una imagen estática, aunque expresiva, que bien puede compararse con una escultura o pintura del período gótico.[7] Uno de esos gestos es el llanto, ya sea de dolor o de alegría:

> De los sos ojos tan fuertemientre llorando, (1)
>
> llorando de los ojos, tanto avié el gozo mayor; (2033)

El primer caso es una muestra de dolor cuando parte para el exilio; el segundo es de alegría porque ha recibido el perdón del rey. La sonrisa es otro gesto repetido:

> dont a ojo los ovo, tornós a sonrisar; (298)
>
> El Campeador fermoso sonrrisaba: (923)
>
> Alegrós mio Çid fermoso sonrrisando; (2442)

Es un gesto de bienvenida en los dos primeros ejemplos, y de satisfacción en el último.

El gesto de llevarse la mano a la cara acompañado de algún otro movimiento (santiguarse, mesarse la barba, etc.) sirve como introducción a varios monólogos del Cid, es decir que se trata de una fórmula que indica meditación; si bien tiene algunas variantes,

la expresión más repetida es: "alçó la su mano, a la barba se tomó" (2476, 2829, 3185). Otras veces, el movimiento de tocarse la barba no se relaciona con la introducción de un monólogo interior, sino con la pérdida del honor y el propósito de recuperarlo.[8] Así lo expresa el Cid,

> por amor del rey Alffonsso que de tierra me ha echado,
> ni entrarié en ella tigera, ni un pelo non avrié tajado, (1240–2)

Hay otro tipo de expresión corporal que, al no aparecer codificada, provee una información más específica, o personal, sobre la interioridad del héroe. Al ver en el vuelo de las aves un signo de mal agüero, "Meçió mio Cid los ombros y engrameó la tiesta" (13); al encontrarse frente al rey, que está dispuesto a perdonarlo

> los inojos e las manos en tierra los fincó,
> las yerbas del campo a dientes las tomó, (2021–2)

Además de los gestos ya comentados, existe un segundo nivel informativo que emerge de los actos que el narrador refiere, o de ciertas palabras que el personaje pronuncia, que van dando forma a un perfil interno hecho por acumulación de menciones concurrentes.

El héroe valiente: En varias escenas, el Cid aparece como un hombre de armas que no retrocede ante el peligro, tal como debe ser —sin opciones— un héroe de epopeya. En medio de una batalla matan el caballo de Alvar Fáñez y éste queda a merced de los moros, pero el Cid corre en su ayuda:

> Víolo mio Çid Roy Díaz el Castellano,
> acostós a un aguazil que tenié buen cavallo,
> diol tal espadada con el so diestro braço,
> cortól por la çintura el medio echó en campo.
> A Minaya Albar Fáñez ival dar el cavallo: (748–52)

En otras batallas se repiten episodios similares, aunque la actitud del narrador es sobria y no insiste en la acumulación de esos detalles sangrientos que son habituales en las epopeyas. Por ejemplo, hay una escena de combate curiosa, que ocurre entre el Cid y el

rey Búcar (2408-25): éste huye y aquél lo persigue; en medio del humor deliberado con que se presenta el momento, se nota que la valentía del Cid deja lugar para mantener un diálogo incisivo con el moro, a quien mata al final de la persecución. De otro tenor es, en cambio, su valentía durante el episodio del león porque, aunque haya cierto humor en la concepción general de la escena, el Cid demuestra ser el más valiente de todos los de su corte; al despertarse cercado por sus vasallos atemorizados

> Mio Çid fincó el cobdo, en pie se levantó,
> el manto trae al cuello, e adelinó pora' león;
> el león cuando lo vío, assí envergonçó,
> ante mio Çid la cabeça premió e el rostro fincó.
> Mio Çid don Rodrigo al cuello lo tomó,
> e liévalo adestrando, en la red le metió. (2296–3301)

El vasallo fiel: El Fuero de Castilla dejaba establecido que un vasallo exiliado arbitrariamente por el rey tenía derecho a levantarse en armas contra éste. El Cid no demuestra en ningún momento intenciones de acogerse a esos derechos, ni siquiera cuando ha adquirido un señorío (Valencia) que le permitiría erigirse en soberano de esos territorios; por el contrario, frecuentemente manifiesta su lealtad y su deseo de no entrar en confrontaciones con el rey:

> "con Alfons mio señor non querría lidiar." (538)
>
> "al rey Alfonsso mio señor natural; (1272)

Ramón Menéndez Pidal (1964:521 y 596) ve en ello una muestra de nacionalismo del héroe y una prueba de la profunda lealtad que el Cid guarda a Castilla y a su autoridad; otros críticos comparten estas opiniones. Nosotros, en cambio, nos atrevemos a dar otra explicación. En el discutido verso 20, el pueblo exclama: "Dios, que buen vassallo, si oviesse buen señore!". Sin desear internarnos en la polémica desencadenada en torno a la interpretación del segundo hemistiquio, deseamos señalar que, en el primero, se lo designa vasallo. Creemos que la conducta del Cid se basa en el hecho de que no busca independizarse sino, por el contrario, quiere restaurar su posición de vasallo dentro del

marco de esa monarquía. Por ejemplo, nunca tiene palabras de condena para el rey; toda su desgracia la atribuye a "mis enemigos malos" (9). En la primera oportunidad que tiene, le envía regalos:

> al rey Alfons que me a ayrado
> quiérol enbiar en don treínta cavallos,
> todos con siellas e muy bien enfrenados, (815–7)

Estos regalos se repiten y crecen a medida que aumentan los triunfos; con cada regalo vuelve a solicitar al rey que le levante el castigo. Pero, por otra parte, el Cid sólo una vez menciona a España y contadas veces a Castilla, lo que indicaría que —en oposición a lo que parece entender Menéndez Pidal— son conceptos de nación que no están dentro de sus preocupaciones inmediatas.

El caudillo bondadoso: Aunque durante la lucha se comporte como un soldado, en la tregua se apiada de los vencidos. Al conquistar Castejón, aunque despoja de sus bienes a los habitantes, no quiere arrasar con el lugar:

> "Mas el castiello non lo quiero hermar;
> "çiento moros e çiento moras quiero las i quitar,
> "por que lo pris dellos que de mí non digan mal. (533–5)

En Alcocer quedan sobrevivientes del enemigo que, de acuerdo con la práctica común de entonces, se vendían o se sacrificaban; pero el Cid decide otra cosa:

> "Los moros e las moras vender non los podremos,
> "que los descabeçemos nada non ganaremos;
> "cojámoslos de dentro, ca el señorío tenemos;
> "posaremos en sus casas e dellos nos serviremos." (619–22)

Más tarde, el rey de Valencia manda atacar Alcocer; los castellanos, al rechazar ese ejército, se quedan con un gran botín del cual "mandó mio Çid aun que les diessen algo" (802) a aquellos moros que había perdonado. Más adelante, cuando las mesnadas del Cid se instalan en los campos cercanos a Valencia, los moros deciden cercarlas; el Cid reconce la validez de las razones que los asisten:

"En sus tierras somos e fémosles tod mal,
"bevemos so vino e comemos el so pan;
"si nos çercar vienen, con derecho lo fazen. (1103–5)

El señor equitativo y generoso: A la hora de distribuir el producto del saqueo, luego de las batallas, el Cid se muestra cuidadoso. Los usos del momento establecían que los caballeros y los peones recibieran una parte del botín. Algunos jefes no cumplían con ello, pero el narrador señala, admirativamente, que el héroe de su poema lo hace:

¡Dios, qué bien pagó a todos sus vassallos,
a los peones e a los encavalgados! (806–7)

Después de la victoria sobre el ejército marroquí, distribuye las ganancias obtenidas y retiene sólo una parte para sí:

Mandó mio Çid, el que en buena ora nasco,
desta batalla que han arrancado
que todos prisiessen so derecho contado,
e el so quinto de mio Çid non fosse olbidado. (2484–7)

Además, es generoso con lo suyo. A Alvar Fáñez le ofrece una porción de la ganancia (la quinta) que le corresponde por la conquista de Castejón:

"desta mi quinta, dígovos sin falla
"prended lo que quisiéredes, lo otro remanga. (1806–7)

Al finalizar las vistas con el rey y obtener el tan deseado perdón, hace regalos abundantes:

tanta gruessa mula e tanto palafré de sazón,
tantas buenas vestiduras que d'alfaya son,
conpeçó mio Çid a dar a quien quiere prender so don;
cada uno lo que pide, nadi nol dize de no. (2115–7)

El caballero cumplidor de su palabra: Para mostrar este rasgo, el poema presenta el momento en que el Cid promete algo y, luego, cuando lo cumple. Al pasar por Santa María de Burgos, camino del destierro, promete a la Virgen:

"Si vos assí lo fiziéredes e la ventura me fore complida,
"mando al vuestro altar buenas donas e ricas;
"esto he yo en debdo que faga i cantar mill missas." (223–5)

Con el primer dinero que obtiene por la venta de Alcocer, envía a Alvar Fañez a Castilla y, entre otras cosas, le encarga que "en Santa María de Burgos quitedes mill missas" (822). Otro caso de respeto por la palabra empeñada se presenta con Martín Antolínez, que desafía las órdenes del rey y da alimento al Cid y a los suyos y, luego, se une a ellos. Al agradecer esos favores, el Cid le dice:

> "Martín Antolínez, sodes ardida laça!
> "si yo bivo, doblar vos he la soldada. (79–80)

A lo largo del poema, Martín Antolínez es recompensado con largueza; además, cuando en las Cortes de Toledo recupera las espadas, le regala Colada, lo que supone un gesto de agradecimiento muy especial:

> A Martín Antolínez, el Burgalés de pro,
> tendió el braço, el espada Coládal dio; (3193–4)

El episodio con el conde de Barcelona es otro ejemplo. El conde, cautivo del Cid, declara una huelga de hambre;[9] esto desagrada al Cid y le promete,

> "e si vos comiéredes don yo sea pagado,
> "a vos, el comde, e dos fijos dalgo
> "quitarvos he los cuerpos e darvos e de la mano." (1033–35b)

Una vez que el conde ha comido, cumple lo prometido:

> Fata cabo del albergada escurrióslos el Castellano:
> "Hya vos ides, comde, a guisa de muy franco, (1067–8)

El padre afectuoso: El texto recalca los sentimientos paternales del héroe en numerosas oportunidades. Uno de sus cuidados, al tener que alejarse de Castilla, es dejar en buenas manos a su familia; por eso encarga al abate Sancho del monasterio de Cerdeña:

> "Dues fijas dexo niñas e prendetlas en los braços;
> "aquí vos las acomiendo a vos, abbat don Sancho; (255–6)

En el momento de la despedida, el narrador informa:

Enclinó las manos la barba vellida,
a las sus fijas en braços las prendía,
llególas al coraçón ca mucho las quería. (274–6)

y más adelante agrega:

E él a las niñas tornólas a catar;
"a Dios vos acomiendo e al Padre spirital; ((371–2)

Cuando, luego de varios años, la familia vuelve a reunirse en Valencia, el narrador presenta esta escena:

A la madre e a las fijas bien las abraçava,
del gozo que avíen de los sos ojos lloraban. (1599–1600)

Y así las recibe luego de la afrenta de Corpes:

Mio Çid a sus fijas íbalas a abraçar,
besándolas a ambas, tornós de sonrrisar:
"¿Venides, mias fijas? Dios vos curie de mal! (2888–90)

El súbdito obediente, pero firme: Hay, a lo largo del poema, una línea narrativa que revela una personalidad que no se doblega: el Cid acepta, por obediencia, que sus hijas se casen con los de Carrión, pero en reiteradas oportunidades recuerda, y subraya, que no fue idea suya. Este tipo de memoria interna, que comparten el personaje y el texto en sí, contribuye a consolidar un aspecto del carácter del personaje. El rey es el primero en manifiestar dudas sobre la opinión del Cid al respecto: "del casamiento non sé sis abrá sabor" (1892); al proponérselo a través de sus privados, el comentario del héroe confirma las dudas del rey: "deste casamiento non avría sabor" (1939). Por ese motivo, cuando los infantes de Carrión dirigen directamente al Cid el pedido, éste da una respuesta evasiva: "Respuso mio Çid: "assí lo mande el Criador" (2055). También le pone excusas al rey:

– "Non abría fijas de casar", respuso el Campeador,
"ca non han grant hedad e de días pequeñas son. (2082–3)

pero, en su calidad de vasallo, no puede negarse:

"entre yo y ellas en vuestra merçed somos nos;
"afellas en vuestra mano don Elvira e doña Sol,
"dadlas a qui quisiéredes vos, ca yo pagado so." (2087–9)

Poco más adelante, insiste en colocar toda la responsabilidad en el rey: "Vos casades a mis fijas, ca non gelas do yo" (2110). Para no tener intervención directa en un asunto que no le agrada, solicita al rey que designe a alguien para que lo represente en las bodas (un "manero") y justifica ese pedido:

"Yo vos pido merçed a vos, rey natural:
"pues que casades mis fijas, así commo vos plaz,
"dad manero a qui las dé, quando vos las tomades;
"non gelas daré yo con mi mano, nin dend non se alabarán." (2131–4)

Una vez en Valencia, comunica a sus hijas la decisión:

"A vos digo mis fijas, don Elvira e doña Sol:
"deste vuestro casamiento creçeremos en onor;
mas bien sabet verdad que non lo levanté yo: (2197–9)

El Cid termina por aceptar a sus yernos, cosa que se debe, en parte, al prestigio que significa quedar emparentado con una familia de condición social superior a la suya, tal como lo expresa en la cita anterior, y como ya lo hemos analizado antes al referirnos a sus pensamientos.[10] Sin embargo, luego del episodio de Corpes, deja a salvo su responsabilidad al decir a sus hijas: "Hyo tomé el casamiento, mas non osé dezir al" (2891); en el mensaje de lo sucedido que envía al rey a través de Muño Gustioz, reitera lo mismo:

"– quomo yo so so vasallo, e elle es mio señor,–
"desta desondra que me an fecha ifantes de Carrión
"quel pese al buen rey d'alma e de coraçón.
"Elle casó mies fijas, ca non gelas di yo;
"quando las han dexadas a grant desonor,
"si desondra y cabe algunas contra nos,
"la poca e la grant toda es de mio señor. (2905–11)

Y, al saludar al rey en Toledo, vuelve sobre el asunto: "desto que nos abino que vos pese, señor" (3041), cosa que repite cuando se abren las Cortes y presenta su demanda:

"Esto les demando a ifantes de Carrión:
"por mis fijas quem dexaron yo non he desonor,
"ca vos las casastes, rey, sabredes qué fer oy; (3148-50)

Estas intervenciones reiteradas configuran un carácter firme y permanente; aunque por momentos el personaje parezca olvidarse o cambiar de parecer, no se trata de sentimientos episódicos que desaparecen para siempre, como si fueran arbitrarios o fugaces, sino que regresan cuando las circunstancias lo exigen. La permanencia, la memoria de un rasgo da solidez a la figura que lo muestra.

El conquistador ambicioso: Se ha insistido mucho en señalar que el deseo de obtener riquezas juega un papel muy importante en el *CMC*, pero pocas veces se vincula ese deseo con la persona del Cid, sino con el poema en general. Es verdad que el narrador parece regocijarse con la enumeración del producto de los botines que cobran en las batallas, y da cuenta de caballos y piezas de oro, de vestiduras y arneses ricos; hasta las espadas Colada y Tizón son evaluadas por lo que valen en monedas de oro y plata. Pero también las palabras del Cid muestran su ambición de dinero. Ya hemos mencionado, al analizar sus monólogos, la importancia que concede a las tierras y al oro; pero, además, esa preocupación aparece en sus palabras. Cuando envía presentes al rey y dinero para que se oficien mil misas en Burgos, pide a Alvar Fáñez que diga a sus hijas

"que rueguen por mí las noches e los días;
"si yo les visquiero serán dueñas ricas (823–4)

Y las hijas recuerdan estas palabras porque, cuando les comunica la decisión de casarlas con los infantes de Carrión, dicen: "Quando vos nos casáredes bien seremos ricas" (2195). Al enviar nuevos regalos al rey, comenta con Alvar Fáñez,

"Grado a Dios, Minaya, e a santa María madre!
"Con más pocos ixiemos de la casa de Bivar.
"Agora avemos riquiza, más avremos adelant. (1267–9)

Antes de entrar en lucha con el rey Búcar, apacigua a su mujer:

– "Ya mugier ondrada, non ayades pesar!
"Riqueza es que nos acreçe maravillosa e grand; (1647–8)

El Cid colma de regalos a sus yernos cuando parten de Valencia con sus hijas porque quiere

> "Que lo sepan en Gallizia e en Castiella e en León,
> "con que riquezas enbio mios yernos amos dos. (2579–80)

No creemos que estos detalles muestren a un individuo ávido de las riquezas por sus valores intrínsecos; en el caso del Cid, la riqueza involucra ascenso social porque, de acuerdo con la ideología de la época, el dinero indicaba el rango cuando la nobleza de sangre no era suficiente: los "ricos homes" estaban por encima de los "fijo dalgos". Lo que es importante, para nosotros, es aceptar esa vertiente y no quedar cegados ante la idea de que se trata de un individuo perfecto de acuerdo con cánones que no pertenecen a la mentalidad de aquellos tiempos. Tal como dice Américo Castro (1954:259), "La ejemplaridad del héroe épico era un entretejido de virtudes y pecados, de religión y mundanidad".

El cúmulo de rasgos que hemos analizado ponen de manifiesto a un ser múltiple y variado. Si nos remitimos a las opiniones de E. M. Forster (1927) que ya hemos mencionado, comprobamos que el Cid no puede "be summed up in a sentence" porque sus facetas son muchas. Lo que puede confundir, en el momento de analizar esta figura, es la permanencia de su *homo interior* porque es un personaje que no cambia, ni evoluciona, ni se transforma. Crecen sus atributos externos: la gloria recuperada y acrecentada, las riquezas, la posición social. Varían las circunstancias en que interviene pero no lo modifican, sino, por el contrario, sale indemne de las mismas. Thomas Hart (1972:30) opina que

> The Cid does not develop in the course of the poem; if we come to understand him better, it is through the repetition of essentially similar incidents, not the alteration of contrasting ones.

Si bien estamos de acuerdo en cuanto a la falta de desarrollo, la similitud de los accidentes no nos parece muy clara: la condena al exilio y el episodio de Corpes, aunque puedan inscribirse dentro del binomio "pérdida y recuperación del honor", configuran

circunstancias muy diferentes.

La única característica que se puede señalar como cambiante es el pesimismo que muestra en los primeros días del destierro, consecuencia natural de los momentos que le tocan vivir. La visión de Vivar al partir, expuesta por el narrador que focaliza sobre el héroe, es lúgubre:

> Vío puertas abiertas e uços sin cañados,
> alcándaras vázias sin pielles e sin mantos
> e sin falcones e sin adtores mudados.
> Sospiró mio Çid, ca mucho avie grandes cuidados. (3–6)

También es desesperanzada su oración a Santa María: "non sé si entraré í más en todos los mios días" (220). Pero, casi sin transiciones, adquiere o recupera un optimismo que no lo abandona más.

A pesar del poco cambio que demuestra, no es un personaje hierático sino, al contrario, está lleno de energía, de propósitos, de alegría y de enojos. Estas son cualidades que llegan con él, que no adquiere dentro del marco de la narración, que tampoco abandona: son su ser. O, para expresarlo de otra manera, él es todo eso, ni más, ni menos.

Los infantes de Carrión

Estos personajes, como el resto, actúan en función del tema central del *CMC*; sin embargo, debido a la necesidad poética de presentar una corriente subterránea adversa al mismo (la gloria obtenida por el Cid), se los muestra en un plano privado que no se somete, sino que se opone, a la figura en torno a la cual giran las acciones. Para señalar esa oposición, en varias oportunidades el texto da cuenta de sus conciliábulos privados e, inmediatamente, de sus declaraciones públicas. Ocurre, por ejemplo, cuando, luego de considerar que las hijas del Cid son un buen partido —a pesar de que antes (1372–6)

habían manifestado que las tenían en menos debido a su condición social—,

> Vienen al rey Alfons con esta poridad:
> "Merced vos pidimos commo a rey e a señor;
> "con vuestro conssejo lo queremos fer nos,
> "que nos demandedes fijas del Campeador;
> "casar queremos con ellas a su ondra y a nuestra pro." (1884–8)

Otro tanto sucede cuando, después de haber fraguado los planes para deshonrar al Cid en la persona de sus hija (2550–2556), se presentan en público:

> Con aqueste conssejo amos tornados son,
> fabló Ferrant Gonçálvez e fizo callar la cort:
> "Sí vos vala el Criador, Çid Campeador!
> "que plega a doña Ximena e primero a vos
> "e a Minaya Alvar Fáñez e a quantos aquí son:
> "dadnos nuestras mugieres que avemos a bendiçiones;
> "levar las hemos a nuestras tierras de Carrión,
> "meter las hemos en arras que les diemos por onores: (2557–64)

Todos estos juegos de oposición hacen que el episodio de Corpes, aunque sorprenda por su desproporción, no resulte inesperado pues el texto va, paso a paso, delineando a estos personajes con rasgos de seres perversos y traidores, realmente capaces de hacer daño. No aparecen, tal como los reyes moros, con carácter de enemigos declarados, abiertamente hostiles, sino que representan a los adversarios ocultos que se descubren como tales en su intimidad. El narrador, por su parte, contribuye en varios momentos a completar la figura de los infantes. Luego de haber concertado con el rey el casamiento con las hijas del Cid, éstos se sienten satisfechos y alegres; la narración expone sus acciones y da cuenta de sus pensamientos:

> Iffantes de Carrión mucho alegres andan,
> lo uno adebdan e lo otro pagaban;
> commo ellos tenien, creçer les ya ganançia,
> quantos quisiesen averes d'oro o de plata. (1975–8)

En el momento en que se escapa el león de la jaula, el narrador sigue a uno y a otro para mostrar su conducta innoble; es uno de los pocos casos en que aparecen diferenciados:

> Ferrant Gonçálvez, infant de Carrión,
> non vido allí dos alçasse, nin cámara abierta nin torre;

metiós sol esçaño, tanto ovo pavor.
Díag Gonçálvez por la puerta salió,
diziendo de la boca: "non veré Carrión!"
Tras una viga lagar metiós con grant pavor;
el manto e el brial todo suzio lo sacó. (2286–91)

Pero, a pesar de la información que el texto brinda, son personajes tratados bajo un solo aspecto y resultan, si no planos, unidireccionales, carentes de verdadera profundidad. Lo que sus propias palabras suministran para explicar la conducta que tienen con las hijas del Cid no se presenta en forma clara; en un momento (2548), parece estar motivada por la vergüenza del episodio del león; en otro (3354-60), por la disparidad de abolengo; en ninguno de los dos casos se dan causas suficientes para justificar un hecho que parece, de todos modos, desmesurado. Son, si se quiere, la encarnación del mal, diabólicos en el sentido medieval, esto es, portadores de una carga de ruindad sin atenuantes, sin posibilidades de cambio.

Los personajes femeninos

Ni Jimena, ni las hijas, aparecen con características definidas. En ellas, lo más importante es la sumisión, la adhesión incondicional a las decisiones del héroe, la dulce pasividad. El *CMC*, o cualquier cantar de gesta, es un poema sobre caballeros, guerreros, enemigos y traidores cuyas motivaciones son las conquistas, las ganancias, los arrojos y las afrentas, los honores y las humillaciones, cosas que no formaban parte de aquel mundo de mujeres calladas que permanecían a la sombra de todo eso.

Jimena habla pocas veces; en algunos casos demuestra su preocupación por la suerte de su esposo; en otros, aprueba y agradece la intervención de éste. Sus pensamientos aparecen, como excepción, en los ruegos, y no comportan ninguna intimidad porque las plegarias épicas no ponen de relieve ningún rasgo personal. Su papel llena un lugar necesario: sin ser la heroína, es esposa del héroe y madre de sus hijas; como sucede

en gran parte de las obras de la literatura española —muy especialmente en el teatro del Siglo de Oro— la madre es un ser ausente o secundario, nunca un agente dramático. En contraste con doña Jimena, doña Elvira y doña Sol son personajes importantísimos, si no por sus intervenciones activas, por las acciones que se desencadenan a partir de ellas, sobre todo en el "Cantar de Corpes". Estas muchachas resultan piedras angulares del texto porque encarnan un aspecto vulnerable del héroe sobre el cual es incapaz de ejercer control: son un flanco débil que no puede cubrir. El casamiento con los infantes de Carrión se lleva a cabo porque ellos quieren aprovechar las riquezas que el Cid puede proporcionarles, estó es, explotarlo a través de las hijas; el castigo que reciben en el robledal no está destinado a ellas, cualquiera haya sido el motivo. Se trata de dos seres indiferenciados que acogen con pasividad a sus esposos, que aceptan sin protestas separarse de sus padres, que reciben castigos que no merecen, que vuelven a ser casadas sin consulta, y sin que el poema indique cuáles fueron sus reacciones. Todo ello hace que, a pesar de ser el detonante de ciertas acciones, aparezcan como figuras estáticas, desvaídas; no se sabe cómo son, ni qué edad tienen; ni siquiera se describen sus vestidos, mientras que a veces se detallan con prolijidad los de su padre.

Estas mujeres del *CMC* contrastan notablemente con los personajes femeninos de obras castellanas anteriores. La protagonista del *Cantar de la condesa traidora*, o doña Lambra, personaje crucial en el *Cantar de los infantes de Lara*, tienen un papel predominante y activo en las acciones.

La gente del Cid

En el *CMC* se presenta la vida de un personaje principal; todos los que lo rodean quedan sometidos a la acción central y están al servicio de la misma. En consecuencia, sus existencias cobran vida únicamente en las porciones que se vinculan con el héroe. Esto

significa que no se ofrece lugar para el tratamiento de sus vida particulares en el texto. La mayoría de ellos son guerreros valientes, leales, nobles de corazón; tienen, además, algunos rasgos que los distinguen.

Alvar Fáñez es el brazo derecho del Cid, su hombre de confianza y, en cierto modo, su igual. Mediante discursos directos, expone sus ideas tácticas con la seguridad de un capitán que no admite demoras: organiza los planes de batalla de Castejón (440–4), de Cebolla (1128–33), de Valencia (1694–7); incita al Cid a atacar Alcocer (672-6) y se muestra complacido por la victoria (782). Además es optimista; esto se percibe con claridad cuando se opone a la actitud apesadumbrada que el Cid tiene al partir para el destierro:

> "Çid, do son vuestros esfuerços? en buena nasquiestes de madre;
> "pensemos de ir nuestra vía, esto sea de vagar.
> "Aun todos nuestros duelos en gozos se tornarán:
> "Dios que nos dió las almas, consejo nos dará". (379–82)

Como paralelo del héroe, Alvar Fáñez recibe el privilegio de ser tratado con los mismos recursos narrativos que se utilizan para aquél. Y, tal vez por ello, es el menos diferenciado de los personajes que rodean al Cid porque se le parece, si bien a escala reducida.

Pedro Bermúdez es leal pero nunca sumiso. Así se manifiesta desde el principio cuando, durante el sitio de Alcocer, desobedece al Cid e inicia la batalla por su cuenta (703–12); también se niega a cuidar, durante una batalla, a los infantes de Carrión porque considera que tiene funciones más importantes que cumplir (2355–60). Cuando el Cid, en las Cortes de Toledo, lo incita a que hable y menciona su tartamudez, le reprocha esas palabras delante de todos (3309–11). Por todo ello, es el más solitario de los personajes del poema.

Martín Antolínez es astuto, cosa que se pone de manifieste en el episodio con Raquel y Vidas, en el cual oficia como embajador del Cid. Al principio, su estrategia es ganarse el favor de los usureros:

"O sodes, Raquel e Vidas, los mios amigos caros?
"En poridad fablar querría con amos."
Non lo detardan, todos tres se apartaron.
"Raquel e Vidas, amos me dat las manos,
"que non me descubrades a moros nin a cristianos;
"por siemprevos faré ricos, que non seades menguados. (103–7)

Luego miente para justificar la inexistente fortuna encerrada en las arcas y, para hacelo, repite las mismas calumnias que emplearon los enemigos del Cid para enemistarlo con el rey:

"El Campeador por las parias fo entrado,
"grandes averes priso e mucho sobejanos,
"retovo dellos quanto que fo algo;
"por en vino aquesto por que fo acusado. (109–11)

A la astucia se une la picardía; podríamos decir que es el primer pícaro de la literatura castellana porque busca, y obtiene, un benefcio personal en la transacción:

"ya don Raquel e Vidas en vuestras manos son las areas;
"yo, que esto vos gané, bien mereçía calças." (189–90)

En lugar de calzas, recibe treinta marcos, con los que vuelve ufano junto al Cid y no le oculta su negocio:

– "Vengo, Campeador, con todo buen recabdo:
"vos seysçientos e yo treynta he ganados. (206-7)

El rey

No es más que la autoridad suprema, de acuerdo con la jerarquía de valores que el poema establece. Al igual que los amigos del Cid, no tiene una personalidad que escape a las necesidades de la obra. De todos modos, es necesario reparar que su cambio de actitud, con respecto al héroe, está dada de manera gradual. La primera vez que Alvar Fáñez solicita perdón para su jefe han transcurrido sólo tres semanas desde la partida, y se lo

niega (889–93); la segunda vez, concede que Jimena y las hijas vayan a Valencia a reunirse con el Cid (1355–66) y permite a sus caballeros que se unan a las tropas de aquél (1369–71). Pasado el tiempo, y ante reiterados pedidos de perdón y cuantiosos regalos, acepta tener vistas con su vasallo a orillas del Tajo (1897–9), y allí le otorga su perdón (2033–5). Pero este cambio gradual de actitud no significa que haya una evolución; se trata de un trámite de gobierno más que de una decisión personal. En el poema no se indican sus reacciones, con excepción de la satisfacción que le produce recibir los presentes del Cid; no manifiesta interés por las conquistas hechas por éste y, en ningún momento, celebra la expansión de Castilla debido a los territorios ganados a los moros, ni el creciente predominio cristiano. Es, en definitiva, el personaje más distante y de menor relieve de todo el poema. Su figura contrasta con las restantes y sirve, al mismo tiempo, para destacarlas; es, incluso, menos expresivo que las mujeres porque ellas, al fin y al cabo, lloran, rezan, agradecen y, aunque en discreto silencio, sufren.

B. Poema de Fernán González

El Poema de Fernán González (1954) —en adelante *PFG*— comparte características del mester de juglaría y del mester de clerecía. Marcelino Menéndez y Pelayo (1944:I, 208) sostiene que, de todos los poemas del mester de clerecía, es el que más se aproxima al canto de los juglares, pues se inspiró en ellos. Aunque los elementos que lo vinculan con uno y otro tipo de obra poco afectan los intereses del presente estudio, es oportuno señalarlos: del mester de juglaría conserva la actitud de narración oral, los paralelismo hechos sobre la base de elementos cotidianos, cierto humor chocarrero; del de clerecía, la forma de versificar, la mención a fuentes anteriores, las referencias eruditas, etc.

Ramón Menéndez Pidal (1962:194) no encuentra oposición, sino continuidad, entre ambos mesteres:

> En suma, la poesía romance de los clérigos y los letrados no nace, como suele creerse, en abierta pugna contra la de los juglares, sino al contrario, nace inmediatamente de la poesía de los juglares, como una leve modificación de ésta.

Sin embargo, el *PFG* tiene un elemento que lo diferencia de las obras de juglaría y reviste importancia para nuestro análisis. No se trata de cuestiones formales, sino de la actitud que manifiesta el autor del texto, que fue un clérigo; no se puede descuidar este dato a la hora de analizar los atributos conferidos al personaje principal.[11] No obstante, antes de pasar a considerar la ideología del autor y sus consecuencias sobre la concepción del personaje, es necesario señalar una opinión generalizada que está muy bien representada en la Introducción de Alonso Zamora Vicente a la edición que manejamos:

> El Fernán González del *Poema* es un personaje de indiscutible altura épica. Su carácter fundamental es la mesura, el hieratismo. Está concebido a la manera de una escultura románica, con un contenido gesto de vida interior que afluye a los demás sólo en manifestaciones dogmáticas. (p. xxxiii)

Estos conceptos, válidos en gran medida, surgen de una idea que no compartimos totalmente porque pareciera que el crítico establece su valoración sobre modelos que no convienen al personaje. Es verdad que Fernán González es más estatuario, más monumental que el Cid y, de allí, se puede inferir que es hierático; pero a lo largo del poema, ese hieratismo se quiebra fugazmente en muchas oportunidades para dejar paso a aspectos íntimos que calan más hondo. Es aceptable decir que no se muestra una gran variedad de facetas de su personalidad, pero no se puede decir que no existen. Si se lo compara con figuras más ricas, más múltiples, aparece como un personaje monótono; pero ésos no son los únicos modelos posibles y, por lo tanto, no es la única comparación que puede hacerse. Preferimos considerar al personaje dentro del universo que la narración va creando, y analizar los rasgos que emergen de las circunstancias específicas que la misma propone. Más que hierático, congelado en un solo gesto, lo encontramos sobrio y poco

diversificado porque así es el contexto que lo sostiene, y también así parecen ser las concepciones particulares del clérigo que fue autor del relato.[12] Por eso, antes de concentrarnos en el personaje, es necesario analizar las características generales de la obra y el mundo de ideas que en ella se muestra, lo que fue, creemos, su finalidad.

El *PFG* pertenece a un período definido y se sabe que su autor, aunque desconocido, fue un monje de Arlanza. Ambas cosas resultan importantes para delimitar el marco de creación de la obra y situar —con aceptable precisión— los propósitos y alcances de la misma; además, sirven para considerar los rasgos del personaje en su justa medida. Los datos sobre el autor, la fecha de composición y la intención de la obra los establece Ramón Menéndez Pidal (1962:198), sin que hayan surgido grandes discrepacias al respecto:

> El autor del Poema de Fernán González era, sin duda, un castellano viejo, un monje o familiar del monasterio burgalés de Arlanza, y escribía hacia 1255 [. . .]. El monje de Arlanza quiere hermanar la vieja materia heroica, no sólo con los sentimientos y la milagrería monacales, sino con los recuerdos de la antigüedad clásica, imitando mezcladamente el estilo narrativo y el espíritu guerrero de las gestas, por una parte, y por la otra la devota inspiración de las vidas de los santos y la erudita amenidad del *Libro de Alexandre*.

Con estas palabras, además de la fecha y autoría de la obra, se señala la fusión de sentimientos monacales con la materia heroica.[13] Por su parte, Joaquín Gimeno Casalduero (1975:445) destaca las dos vertientes que ofrece la obra: "Oraciones, profecías y milagros muestran el carácter religioso de la reconquista; preparativos y motivaciones, el carácter político de la lucha". Quedan identificados, entonces, las dos líneas que corren paralelamente a lo largo del texto: la religión y la política.

El *PFG* pone en evidencia la ideología de su época y modela un personaje que responde a la misma. La religión era parte fundamental de aquel mundo medieval que se centraba en la figura de Dios y aceptaba la total participación de éste en los actos humanos. Otis H. Green (1969:28) distingue una "caballería de los caballeros", una "caballería de las damas" y una "caballería del clero"; al referirse a la última, dice:

> La caballería religiosa contribuyó específicamente con la idea de proteger a los pobres y desvalidos, de luchar siempre por una causa justa, de defender a la Iglesia y al clero, y de guerrear constantemente contra los enemigos de la fe.

El carácter religioso de la voz narradora se manifiesta desde el primer momento porque el poema se abre con una invocación, ciertamente tópica:

> En el nonbre del Padre que fizo toda cosa,
> del que quiso nasçer de la Virgen preçiosa,
> e del Spiritu Santo que ygual dellos posa,
> del conde de Castiella quiero fer vna prosa. (1)[14]

Francisco López Estrada (1952:128) señala que la Biblia fue un texto fundamental para los escritores de la Edad Media y, con toda seguridad, mucho más para un clérigo. En el *PFG* se encuentran numerosas alusiones al texto sagrado, tales como las menciones a la vida de la reina Ester, de la Virgen María, de David, etc. (106–10). Además de esas refrencias directas, se perciben características propias de la prosa bíblica. Una de ellas, aunque no es exclusiva del *PFG*, es la voluntad de presentar una historia *ab ovo* y de mantener el orden temporal del relato. El poema dedica las primeras 172 estrofas a la presentación de una crónica abreviada de la historia de España que se ajusta a una cronología coherente.

En lo que se refiere al realismo, si bien Erich Auerbach (1957:171) sostiene que los Padres de la Iglesia defendieron el realismo figural, es decir, el mantenimiento de la realidad histórica de las figuras, eso no implica que la Biblia se apegue, sin excepciones, a un modo de representación naturalista. Aparte de ciertos milagros —que pueden considerarse hechos que fueron parte de la realidad— hay otros pasajes en los cuales, anclados en la realidad histórica, se incluyen elementos sobrenaturales. Scholes y Kellogg (1966:175) observan que, por influencia bíblica, cuando en la narrativa primitiva se quiere dar cuenta de la psicología de un personaje, se recurre al mito antes que a la mímesis; también notan la frecuencia con que se presentan sueños y apariciones del demonio trocado en diferentes figuras. En *PFG*, las apariciones de San Pelayo (403–4) y de San Millán (411–5) no son realistas y pueden interpretarse como emergentes de la conciencia de un

héroe que tiene la certeza de vencer. La transformación del diablo se presenta en el episodio de la serpiente en llamas (465–6), y es Fernán González mismo quien la interpreta como un artilugio. Las profecías, que no faltan en la Biblia, tienen también cierto carácter maravilloso. En el *PFG* se encuentran tres de ellas: dos corresponden a Pelayo, una vez como monje (237–44), otra como santo (404–9), y una a San Millán (411–5); además, hay una aparición profética del apóstol Santiago (550).

Otra característica de la narración bíblica es la abundancia de los discursos directos, cosa que observa Robert Alter (1981:68):

> The biblical preference for direct discourse is so pronounced that thought is almost invariably rendered as actual speech, that is, as quoted monologue [. . .]. When an actual process of contemplating specific possibilities, sorting of feelings, weighing alternatives, making resolutions, is a moment in the narrative event, it is reported as direct discourse.

También en el *PFG* hay una gran abundancia de discursos directos, mucho mayor que la que se encuentra en el *Cantar de Mio Cid.* En la primera parte (1–172), el narrador–cronista concede el 15% de su relato a los discursos directos de los personajes históricos; en la otra parte del texto, que se ocupa de las hazañas del héroe (173–752), los mismos ocupan el 30%, de los cuales casi la mitad corresponde a palabras o pensamientos (incluidas las plegarias) de Fernán González.

Aparte de las referencias a temas y modalidades narrativas bíblicos, hay otros motivos que indican a las claras la presencia tutelar de una concepción cristiana del texto; son, por ejemplo, las promesas de alcanzar el paraíso como recompensa por una buena conducta en la tierrra (32, 125), la idea del pecado como causa de la ira de Dios (35, 113), el énfasis con que se alaba la conquista y la conversión como medio de propagación del cristianismo (23, 25, 37), o el recuerdo elogioso de los tiempos en que se abastecía a las iglesias con generosidad (38). En las palabras o los pensamientos de Fernán González aparecen invocaciones a Dios en momentos críticos (370, 410), referencias a personajes bíblicos (107, 351) o pertenecientes a la historia de la Iglesia (106, 108), y numerosas

plegarias que se analizarán en el momento oportuno.

Juntamente con el espíritu clerical que emana del poema, se nota una definida conciencia política relacionada con la situación de España frente a sus invasores y, más específicamente, con la situación de Castilla;[15] desde el comienzo se mencionan las pérdidas progresivas de territorio que sufrieron los españoles debido a las invasiones extranjeras (3–5); más adelante, se narra con todo detalle la traición del conde Julián, el engaño de que fue objeto el rey Rodrigo y sus consecuencias (42–84), sin mencionar —tal vez por pudor del autor— las relaciones del rey con Florinda la Cava. Más adelante, la presencia permanente del sentimiento nacional y el lugar privilegiado que se concede a Castilla (144-57) indican con suficiente precisión en qué campo se juegan las luchas políticas que el poema quiere destacar.

A propósito del *PFG*, Gifford Davis (1948:68) dice que "Fighting the Moors is not just a Christian, but a Castilian duty". Es esto, precisamente, lo que el texto pone de relieve: un sentimiento que se centra en la defensa de un territorio y de una religión como dos caras de la misma moneda que marca el rumbo del *PFG* y de su héroe; en consecuencia, la figura de éste aparece como una combinación que no era extraña entonces: un monje–guerrero.[16] Conviene recurrir a este modelo cuando se intenta encontrar dimensiones interiores al personaje. Este héroe —mezcla de monje devoto y de soldado valiente, embarcado en acciones bélicas que tienen muchas veces carácter de guerras de religión—, aparece con frecuencia usando modos de expresión que combinan actitudes propias de uno y otro. Las plegarias caen dentro de la personalidad del monje, aunque también hay en ellas componentes que no permiten olvidar la persona del guerrero; por otra parte, las arengas a su gente tienen aires de sermón. El *PFG*, inundado de sentimientos religiosos y patrióticos, debió haber sido dirigido a una audiencia culta que compartía esas mismas creencias y preocupaciones, y que estaba a la espera de un producto que encarnara los ideales básicos de la filosofía feudal: religión y señorío; sobre esos valores, el narrador va desarrollando su relato.

Ese narrador se remite permanentemente a un grupo de asistentes que están allí para escuchar la historia que les ha prometido: "del conde de Castiella quiero fer vna prosa" (1d). En ningún momento olvida sus funciones de transmisor del relato; si las mismas lo obligan a cambiar de lugar, lo expresa con una fórmula que poco varía:

> Dexemos tolosanos trystes e deserrados,
> ya eran en Tolosa con su sennor llegados;
> tornemos en el conde de los fechos grranados, (380abc)

> Dexemos castellanos en su fuerte pesar,
> aver nos hemos luego en ellos a tornar, (604ab)

Por otra parte, pone de manifiesto el papel de un cronista que organiza el material que debe exponer:

> Enante que entrremos delante en la rrazon,
> dezir uos he del conde qual fue su cryazon, (176ab)

Y, tal como ocurre con el *CMC*, por momentos se acerca a la escena de los acontecimientos:

> Quando fueron juntados començo de fablar,
> qualquier se lo veria que avya grrand pesar: (297ab)

Mikhaïl Bakhtine (1976:191) sostiene que quien canta la epopeya y quienes la escuchan se encuentran en un mismo nivel temporal, mientras que el mundo configurado por los héroes está a un nivel diferente; y que la tradición nacional opera como mediadora entre ellos. Si bien esto es verdad, el narrador del *PFG*, como vemos, parece transitar de un nivel al otro. Además de esta ubicuidad, se permite intromisiones moralizadoras que indican, sin duda, su adhesión a la gesta del héroe que canta:

> Quando de tal manera morio el traydor
> —nunca merced le quiera aver el Cryador—, (651ab)

Lo anterior da al *PFG* aires de relato oral y aproxima la presencia del narrador a la del juglar; pero las vagas referencias a las fuentes en que se basa, tales como "escryto"(14c), "ditado" (101c), "lienda" (688a), "escrytura" (25d, 134b) —todos ellos recursos comunes

al mester de clerecía— y las menciones a personajes de la Antigüedad y de la Biblia, agregan un componente que el juglar no tenía y, al mismo tiempo, describen como culto al narratario implícito.

La voz narradora está siempre presente para referir las acciones, pero su aparición se limita cuando se trata de las palabras o los pensamientos de un personaje porque el texto privilegia el discurso directo en ambos casos; en la mayoría de las situaciones, introduce el discurso del personaje, ya sea al principio o poco después de que éste ha comenzado y, luego, no lo interrumpe hasta el final:

> dixo: "Afyrme so del conde maltrraydo,
> sy del non he derecho en mal ora fuy nasçido." (194cd)
>
> "Por Dios, dixo el conde, quem' querades oyr,
> quiero a don Gonçalo a todo recudyr, (208ab)

Por lo común, se trata de discursos largos y, aunque se presente una escena dialogada, cada una de las intervenciones ocupa varios cuartetos; así es, por ejemplo, la entrevista entre el rey don Sancho y el mensajero de Fernán González (286–94).

El discurso indirecto es, en general, más breve y menos frecuente que el directo:

> Conto a sus varones commol' avya contido,
> del monje que fallara que yazia ascondido,
> commo fuera su vesped e tomara su convydo,
> mejor non alvergara despues que fue nasçido. (249)

Se usa para acelerar el trámite narrativo y dar cuenta de cosas que ya han sido relatadas; lo mismo sucede cuando se trata de un diálogo simplificado transpuesto a esa forma:

> Aquel conde lonbardo yendo por la carrera,
> demando por el conde que en quales tierras era.
> Dyxieron gelo luego —toda cosa çertera—,
> sobre que fuera preso e sobre qual manera. (608)

En otros diálogos, los discursos directos e indirectos aparecen combinados:

> De grrand sabor el Rey de a ellos leuar,
> luego dixo al conde que los queria conprar.
> "Non los vendria, sennor, mandedes los tomar,
> vender non vos los quiero mas quiero vos los dar."

El Rey dixo al conde que non los tomaria,
mas açor e cavallo que gelos conpraria, (570-71ab)

Debido a la preponderancia de discursos directos para exponer los pensamientos, poco se usa el discurso indirecto para los mismos fines; cuando eso ocurre, se trata de pensamientos breves en general:

El conde don Fernando estava muy quexado,
queria moryr por se ver con los moros juntado; (253a)

Cuytado fue el rrey de la mala ferida,
entendio que del golpe ya perdiera la vida, (316ab)

También se presentan diversos casos de discurso indirecto libre cuyas particularidades no difieren de los que hemos visto en el *CMC* y , por lo tanto, no mencionaremos.

Todos estos modos narrativos están al servicio del narrador épico, empeñado en transmitir la imagen del héroe como hombre público, motor y responsable de las acciones de su pueblo; el hombre privado, si no está al servicio del otro, cae fuera de su campo de interés. Tal como opina Georges Lukacs (1963:86–7), la ronda de aventuras que llena la vida del héroe de epopeya configura la totalidad del mundo porque él es el centro luminoso en torno al cual gira todo, y su interior constituye el punto más inconmovible de la acción. Ese interior se expone con las mismas particularidades que los actos, esto es, los pensamientos adquieren carácter de elocuciones y se ven despojados de intimidad. Debido a que el poema relata las hazañas de Fernán González, son sus pensamientos los que ocupan el lugar más destacado; y debido a la influencia religiosa que hay en el texto, dichos pensamientos aparecen, la mayor parte de las veces, como plegarias o comunicaciones calladas con Dios.

Joaquín Gimeno Casalduero (1975:11–29) describe el modelo de las plegarias épicas, tales como la de Jimena en el *Cantar de Mio Cid* (1956:330–65); las que encontramos en *PFG*, aunque tienen algunos elementos en común con aquéllas, incluyen otros que las apartan de este discurso oratorio tradicional.[17] Las diferencias fundamentales

con las plegarias épicas son dos: la extensión que se concede a los problemas de Castilla, y la inclusión de pasajes en los que el héroe —aunque no pide nada para sí, y todo para los suyos— expone sus pensamientos y sentimientos en carácter de individuo. La primera de ellas es obvia porque la preocupación por Castilla y por la suerte de los castellanos inunda el discurso (178–9, 184–5, 188–9, 231, 400–1, 495–7); en consecuencia, la figura de Fernán González aparece en toda su estatura política: un conductor comprometido con el destino de su pueblo. La segunda de ellas es la que interesa más a nuestros propósitos porque el discurso silencioso del personaje muestra algunos rasgos interiores que lo describen, aunque no con mucho detalle, como persona.

Uno de las motivaciones más fuertes que lo mueven es el deber de intervenir en la liberación de Castilla:

> "Sennor, ya tienpo era de salir de cavannas,
> que non so yo osso brauo por uevyr en montannas;
> tienpo es ya que sepan de mi las mis conpannas,
> e yo sepa el mundo e las cosas estrannas." (180)

Pero esto no le impide reconocer que se sacrifica por ello,

> "Sennor, por grand amor de fer a ty seruiçio,
> passo mucho lazerio e dexo mucho viçio,
> con est cuerpo lazrrado fago te sacrifiçio,
> con moros e cristianos meto me en grrand bolliçio." (392)

aunque se trata de una elección personal originada en sus convicciones:

> "Quando yo vi que ellos fueron en tal error,
> e por miedo de muerte fyzieron lo peor,
> nunca de su conpanna despues ove sabor,
> por fer a ty seruiçio non quis mas su amor." (394)

Pero, si bien no es una recompensa personal, en cierta medida cuenta con el favor divino por sus servicios; cuando así no ocurre, aparece la rebeldía:

> "Sennor, ¿por que nos tienes a todos fuerte sanna?
> Por los nuestros pecados non destruyas Espanna, (544ab)

> "Padre, Sennor del mundo, e vero Jesu Criste,
> de lo que me dixeron nada non me conpliste,

que me acorreryas comigo lo posyste,
yo non te falesçiebdo ¿por que me falesçiste? (545)

Más adelante, al desafío sucede la resignación:

"Si fuesses en la tierra, serias de mi rebtado,
nunca fiz por que fuesse de ty desanparado,
morre de mala guisa commo omne de malfado,
si yo pesar te fize bien deues ser vengado." (596)

En este caso, no se trata de una situación relacionada directamente con la causa castellana, sino personal, pues ha sido tomado prisionero y recibe un trato que no merece. Otros sentimientos personales aparecen en algunos soliloquios que no son plegarias; en un caso es el temor,

Desperto don Fernando con derecho pavor:
"¡Que puede ser aquesto! ¡Vala me el Cryador!
Pecado es quem' quiere echar en yaque error,
Cristo, yo tuyo so, guarda me tu, Sennor." (410)

En otro caso, muestra su satisfacción ante la perspectiva de casamiento:

Quando esto oyo el conde tovo se por guarydo,
e dixo entressy: "¡Sy fuesse ya conplido!" (633ab)

En ambas oportunidades se percibe un sentimiento individual, independizado de cualquier otro motivo de orden público.

También el narrador, en ciertos casos, hace su contribución a la pintura interior de Fernán González y, en medida mucho menor, a la de otros personajes; en ningún caso se trata de manifestaciones muy matizadas porque menciona, a lo sumo, algún sentimiento y el motivo que le dio origen. El enfado es uno de ellos:

maguer que fue sannudo, non fablo desaguisado (207c)

Andava por las azes muy fyera mient yrado (364a)

Las cuitas y los pesares son otros de los sentimientos señalados:

Quando lo oyo el conde por end fue muy quexado (531a)

ca non podia tornar se nin podrya foyr,
las coytas que sofrrya non las podya decir. (494cd)

Fue luego don Ferrando en los fierros metido,
de grrand pesar que ovo cayo amortesçido; (594ab)

El placer, en cambio, es menos frecuente:

Al conde mucho plogo por que tanto tardaba,
entendio que avria lo que el codiçiaba,
porque tanto tardava el conde y ganaba,
plaçiol' de voluntad del plazo que passaba. (732)

Si bien en estos casos citados los sentimientos son reacciones ante una situación con componentes de índole personal, cuando se despide del conde lombardo el momento le pertenece por entero:

Partyeron se entrramos de los ojos llorando,
fynco en su presion el conde don Fernando,
estando en grrand coyta, muchas coytas passando,
que Dios dend le saquasse todavya rrogando. (613)

Otro de los recursos del narrador es presentar algunos procesos mentales con los cuales se destruye la concepción de la figura hierática, aunque no suministren información interesante:

Conosçio en las armas commo eran cristianos,
non eran de Navarra nin eran de paganos,
conosçio commo eran de pueblos castellanos,
que yvan a su sennor sacar d'agenas manos. (670)

El más extenso de estos procesos lo muestra en actitud especulativa, pero nada de su ser interno emerge del mismo:

Quando gelo contaron assy commo lo vyeron,
entendio byen el conde que grrand miedo ovyeron,
que esta atal figura diablos la fyzieron,
a los pueblos cruzados rruoluer los quisieron.
A los moros tenia que venia ayvdar,
coydavan synes duda a cristianos espantar,
por tal que los cruzados se ovyeran tornar,
quisyeran en la veste algun fuego echar. (470–1)

En cuanto al sentimiento amoroso, como siempre sucede en los poemas épicos, aparece de manera estática, o no aparece. Los episodios del *PFG* que tratan la relación

entre el héroe y la princesa doña Sancha cuentan con algún desarrollo, pero éste marcha a los saltos; las secuencias son coherentes, la exposición de los sentimientos no lo es. Todo comienza cuando la reina de León ofrece a Fernán González por esposa a su sobrina, y le señala las ventajas políticas de dicha unión (576–7); él acepta sin haber visto a la muchacha (578). El conde lombardo conoce a la novia y el narrador informa que la encontró muy bella (615), lo cual significa que los atractivos de la mujer son presentados por los ojos de un tercero, no por el interesado. El conde lombardo le sugiere a la princesa que, para ahorrarle penas a los castellanos, debería casarse con el héroe (616), lo que indica que se trata de un casamiento de coveniencia. No obstante ello, cuando doña Sancha se entera de que Fernán González podría escapar de la prisión en que se encuentra mediante su ayuda (624), se muestra dispuesta a hacerlo y menciona como motivo el amor, sin que existan antecedentes que lo justifiquen:

> "Quiero contrra el conde vna cosa fazer,
> al su fuerte amor dexar me yo vençer (627ab)

Y cuando va a visitarlo a la prisión, aparece de nuevo la mención:

> — "Buen conde, dixo ella, esto faz buen amor,
> que tuelle a las duennas verguença e pavor,
> oluidan los paryentes por el entendedor,
> ca de lo que el se paga tyenen lo por mejor." (629)

Inmediatamente, doña Sancha se siente responsable de la situación del conde:

> "Sodes por mi amor, conde, mucho lazrado,
> ond nunca byen ovyestes sodes en grrand cuydado; (630ab)

En realidad, Fernán González está allí como resultado de una traición, de la cual forma parte la propuesta que la reina de León le hizo, pero todo se desenvolvió en un plano de intriga política, sin que entraran en juego los motivos amorosos. Aunque estuviéramos dispuestos a aceptar la peculiaridad de la pasión fulminante que abunda en las novelas cortesanas, en este caso parece que se habla de un amor anterior a ese primer encuentro.

Este línea narrativa, al escamotear el tratamiento de los sentimientos, confunde los planos, coloca juntos amor y conveniencia, o da por sentadas etapas que no tienen lugar en el texto. En consecuencia, la relación aparece distante e inmotivada; el amor carece de sustento real y surge, de pronto, como algo ya establecido que no cuenta con antecedentes. Aunque este sentimiento aparezca como objeto inerte en los poemas épicos, el *PFG* lo desarrolla con características especiales porque, al mismo tiempo, lo presenta y lo descuida; al mostrar, consecutivamente, una unión por conveniencia y un sentimiento personal, pareciera que ambas cosas se plasmaran en una misma concepción, o que el autor no tuvo la destreza suficiente para separarlas con claridad.

Al señalar los modos narrativos que adopta el poema para mostrar el aspecto interior de los personajes, nos hemos concentrado en la figura del conde Fernán González porque es la única que mantiene su permanencia a lo largo del mismo, y sobre la cual se suministra la mayor cantidad de información. Para completar su perfil, será necesario reparar —tal como se hizo con el *CMC*—, en aquellos rasgos que se desprenden de las palabras que el héroe pronuncia y de los actos que cumple, transmitidos por el narrador. Es verdad que la mayor parte de esos rasgos corresponden a los elementos que Ernest R. Curtius (1955:122–9) llamó tópicos; sin embargo, aunque éstos se repitan con frecuencia en un texto medieval, no deben dejarse de lado porque, tal como dice Francisco López Estrada (1952:61), "No hay que suponer en principio que son elementos carentes de afectividad y desprovistos de fuerza imaginativa, pues el tópico puede ser a la vez creación personal y re–creación de una tradición colectiva".

Los valores religiosos: Fernán González es respetuoso de la autoridad divina; en los momentos en que se rebela contra ella, no hace más que afirmar su dependencia, pero son más numerosas las veces en que subraya la necesidad de obedecerla:

> "Que es de tod el mundo en vno el poder,
> que a el solo deuemos todos obedeçer,
> ca el es poderoso de dar e de toller,
> atal Sennor com este deuemos nos temer." (478)

Dentro de la misma línea, es respetuoso de las promesas hechas; así se muestra con el monje Pelayo cuando le pide ayuda para el monasterio:

> Dixo: "Don Frray Pelayo, non ayades cuydado,
> quanto que demandastes ser vos ha otorgado,
> conosçredes a donde diestes vuestrro ospedado." (245bcd)

Y, luego de la batalla de Lara,

> De toda su ganançia que Dios le avya dado,
> mando tomar el quinto el cond aventurado,
> qualquier cosa le copo ovo lo byen conprado,
> mando lo dar al monje quel' diera ospedado. (278)

La piedad es otro de los valores que muestra repetidamente, en especial con los enemigos caídos en el combate. Después de la batalla de la Era Degollada,

> ovo el rrey don Sancho muerto y a fincar,
> mandol' luego el conde a Nájera levar. (326cd)

Y luego de matar al conde de Tolosa, lo amortaja con sus propias manos:

> Quandol' ovo el conde de todo despojado,
> lavole e vestyol' d'un xamete preçiado,
> echol' en vn escanno sotyl mientre labrado,
> ovo lo en la batalla de Almozor ganado. (374)

También es compasivo con los cautivos; luego de rechazar a las tropas del rey de Córdoba,

> mando yr a los catyvos todos a su logar,
> dezien: "¡Fernan Gonçalez, dexe te Dios rreygnar!". (723cd)

Los valores caballerescos: Como parte de la moral de un caballero, la necesidad de luchar por su libertad personal, aunque sea a costa de la vida, está presente en el héroe:

> "De mi mismo vos digo lo que cuedo fazer:
> nin preso nin cabtyvo non me dexare ser,
> maguer ellos a vyda me quisieren prender,
> matar me he yo antes que ser en su poder." (443)

Parte del mismo código es la determinación de no retroceder ante la posibilidad de un enfrentamiento:

por miedo de la muerte a la lid no escusemos,
caer o levantar, y lo departiremos." (220cd)

Todo esto se relaciona con el valor que se le concedía al señorío, el rechazo al vasallaje; no quiere interrumpir la lucha por temor de que

"Por la tregua aver, por algo que pechemos,
de sennores que somos vassallos nos faremos; (210ab)

Los valores personales: Fernán González es un guerrero valiente, el primero en salir a combatir:

Abaxaron las lanças e fuerona feryr,
el conde delantero como oyestes dezir; (310ab)

El conde quandol' vyo tan yrado venir,
aguijo el cavallo e fue lo a resçebyr, (489ab)

A pesar de sus gestos de piedad, el narrador se complace en mostrar esa valentía aunada con la ferocidad durante las batallas:

Andava por las azes commo leon fanbryento,
de vençer o moryr tenia fuerte taliento, (487ab)

El conde don Fernando, mas brrauo que serpyente,
avya la grrand fuerça con el dia caliente,
matava e feria en la mala semiente,
fazia grrand mortandat en el pueblo descreyente. (514)

Pero esto no va en desmedro de sus virtudes, pues cumple con un deber; a veces, antes de mostrarlo de esa manera, se enumeran sus atributos morales, con lo cual todo cae bajo la misma denominación de atributos positivos:

El conde don Fernando, de ardides çimiento,
sennor de buenas mannas, de buen ensennamiento,
en los pueblos paganos fyzo grrand escarmiento,
firio e mato dellos a todo su talento. (722)

Su autoridad de adalid está señalada como un rasgo personal. Pocas veces consulta con sus soldados alguna medida táctica; muchas, en cambio, los amonesta. Cuando Gonzalo Díaz se declara conciliador y no quiere salir en defensa de su territorio, Fernán González le

responde:

> "Por Dios, dixo el conde, quem' querades oyr,
> quiero a don Gonçalo a todo rrecudyr,
> todo quanto ha dicho quiero contradezir,
> ca tales cosas dixo que sol non son d'oyr. (208)

Algo similar ocurre cuando Nuño Láinez, como portavoz de los soldados, declara su cansancio:

> Dixo: "Nunno Laynez, buena rrazon dixestes,
> las cosas commo son assy las departyestes,
> d'alongar esta lid', creo que assy dixiestes,
> quien que vos lo dixo mal lo aprendiestes. (346)

Todas estas cualidades del personaje, que emergen de la interpretación de los diferentes niveles informativos del texto, contribuyen a la formación de una imagen que tiene cierta variedad; pero, si nos remitimos nuevamente a los conceptos de E. M. Forster (1927:118), "it never surprises" y, por lo tanto, es "flat". Uno de los elementos que acentúa esta característica es la falta de evolución del personaje. Si bien se hace referencia a su origen (167) y al período de sus niñez (176–8), eso queda completamente olvidado; a partir del momento en que se siente llamado a integrar la causa de Castilla, su perfil no cambia y se comporta sobre la base del determinismo que Mikhaïl Bakhtine (1978:467–8) considera propio del héroe épico:

> Tout son potentiel, toutes ses virtualités sont réalisés de bout en bout dans sa situation sociale, dans toute sa destinée, même dans son apparence. Il ne reste rien de lui, à part cette destinée et cette situation précises. Il est devenu tout ce qu'il pouvait devenir, et il ne pouvait devenir autre que ce qu'il est devenu.

Desde los primeros momentos, da muestras de lo que va a resultar, su ser está allí presente, y no cambiará. Progresivamente, el personaje revela algunas facetas que se suman a la misma actitud y no se desarrollan. Fernán González es un personaje que encarna la figura del hombre público, del héroe; su vida sigue las alternativas de su causa por un camino ascendente. Modifica el medio en que se mueve, pero ese medio, y las circunstancias que

surgen como respuesta a sus acciones, no tienen efecto sobre él. Juan Bautista Avalle–Arce (1974:79) define así la inmutabilidad de sus cualidades:

> Entre infancia y madurez no hay contraste alguno, al contrario, hay perfecta unidad y homogeneidad de sentido. Lo que ocurre ahora es que el héroe tradicional, y muy particular el héroe epico–caballeresco, es uno e inmutable, permanece totalmente sin cambiar en sus cualidades, que se han definido *ab origine*.

La aventura existencial de este personaje comienza y termina en función de la causa de Castilla porque el fin último del poema —que comienza con una crónica de España— es relatar la libertad del territorio, no la vida del libertador. Paradójicamente, después de tanta lucha y esfuerzo, esa libertad se concreta casi por azar, a través de un episodio de orden legal que fue tomado, según Ramón Menéndez Pidal (1956b:50), de una antigua tradición de los godos orientales. Fernán González es el héroe hazañoso que lleva adelante ese proceso de independencia de Castilla, es su instrumento y, por lo tanto, aparece con las cualidades necesarias: es grandioso y admirable; pero, al mismo tiempo, sus aspectos interiores quedan sometidos al desarrollo de la empresa que encabeza. Sus sentimientos particulares casi no aparecen; los que el texto consigna están vinculados con sus ideales políticos, sociales o religiosos; no se habla de su vida privada, de sus ambiciones, de sus apetitos; cuando se presenta el amor, queda confundido con la conveniencia; cuando está encerrado en la prisión de Castroviejo, continúa preocupado por el destino de su pueblo. Leo Pollmann (1971:20) sostiene que en el héroe épico no se disocian la voluntad del sentimiento, y que el sentimiento y la acción forman una unidad.

Por todo lo anterior, se debe analizar a este personaje a la luz del lugar que el texto le depara. Si el *CMC* puede ser considerado por algunos críticos como una novela, no se da el mismo caso con el *PFG* porque aquí nos encontramos con un ser que se articula de acuerdo con una causa exterior que importa más que cualquiera de sus aventuras personales. Es dentro de estos límites, ciertamente estrechos, que tienen cabida los rasgos interiores que hemos señalado.

NOTAS

1 Según Georges Luckacs (1976), el epos homérico, que fue la gran forma de configuración de la sociedad, es uno de los polos del desarrollo de la poesía épica, mientras el otro está representado por la novela, forma típica del capitalismo. Para los críticos que nosotros comentamos, el paralelismo entre uno y otro género que se encuentra en *CMC* se refleja más en la presentación de los acontecimientos y de los personajes que en los aspectos sociológicos.

2 También las advocaciones puestas en boca de Alfonso a "sant Esidre" (1342), o a "sant Esidre de León" (1342, 1867, 3028, 3140, 3509) son un detalle que lo define como leonés porque era un santo venerado en León. Por su parte, el Cid invoca dos veces al "apóstol santi Yague" (1138, 1690b), santo que contaba con la devoción de toda la Europa católica.

3 Thomas Montgomery (1977) analiza con detalle las influencias de la poesía oral en el *CMC*.

4 Thomas Hart (1956) sostiene que el Cid sospechó la traición desde el primer momento y, para ello, se apoya, básicamente, en la palabra "mañas" con que el Cid califica las costumbres de los infantes. Sin embargo, luego del casamiento, los sentimientos por sus yernos cambian.

5 Ramón Menéndez Pidal, en la edición crítica del *Cantar de Mio Cid* (1956:III,1030), indica que en el verso 129 se nota con claridad el cambio de persona a quien se dirige el discurso.

6 Paul Zumthor (1978:214) dice, "L'emblème est concret: son opération sémantique constitue moins un transfert de désignation que le remplacement du concept par une perception visuelle".

7 Es necesario recordar que *CMC* pertenece al período gótico, cuya pintura y

escultura se caracterizan por dejar de lado la vaga inexpresividad del románico y mostrar, en cambio, seres profundamente conmovidos. Jacques Derrida (1975:205–6) señala el paralelismo entre pintura, escultura y literatura como consecuencia de la índole mimética que tienen.

8 Edmundo de Chasca (1976:123) sostiene que el Cid no se cortaría la barba hasta que pudiera volver a Castilla. Según Ramón Menéndez Pidal (1956a:495), la barba sujeta con un cordón que llevó a las Cortes de Toledo era símbolo de su pedido de venganza.

9 Con referencia a este episodio que se ha considerado, con razón, humorístico, interesa lo que aporta Thomas Montgomery (1962): el conde de Barcelona se niega a comer porque debe hacerlo sentado a la misma mesa que el Cid, algo inadmisible porque éste tiene un rango social inferior. La huelga de hambre se funda, entonces, en la etiqueta cortesana. Este detalle es interesante porque, como lectores modernos y mal informados de algunas prácticas de la época, podemos encontrar inmotivada la actitud del cautivo.

10 Edmundo de Chasca (1967:124) también repara en el orgullo que demuestra el Cid por tener yernos nobles, pero su observación es accidental y no se detiene en ningún tipo de análisis textual.

11 Michael Riffaterre (1967:415) subraya la preocupación del autor por la transmisión de su mensaje:

> The author's consciousness is his preoccupation with the way he wants his message to be decoded, so that not only its meaning but his attitude towards it is conveyed to the reader, and the reader is forced to understand, naturally, but also to share the author's view of what is or is not important in his message.

12 En lo que se refiere al carácter románico de Fernán González, no nos parece acertada la opinión de Zamora Vicente. Joaquín Gimeno Casalduero (1968) insiste en el carácter gótico del *PFG*. Por nuestra parte, en ciertos episodios encontramos un carácter carnavalesco, más propio del gótico que del románico; además, las pequeñas escenas que se inscriben dentro del cuadro general, recuerdan la información que dan las "predellas" de

los bajorrelieves góticos.

13 Juan Bautista Avalle–Arce (1974:78) sostiene que el *PFG* fue concebido con criterio hagiográfico para ensalsar, como era común en la Edad Media, un lugar y no un santo; en este caso, el lugar es el monasterio de Arlanza. Por nuestra parte, estamos de acuerdo con el crítico en cuanto a la intención, pero nos parece que el territorio castellano es el lugar que se quiere destacar.

14 Las citas del texto que se intercalan aparecen con el número de la estrofa que tienen en la edición que manejamos: *Poema de Fernán González* (1954); cuando se toman versos aislados, al número de la estrofa se agrega una letra que indica su posición dentro de la misma; por ejemplo, (432ab) indica que se trata de los dos primeros versos de la estrofa 432.

15 Gifford Davies (1948) observa que el nombre de Castilla aparece 61 veces, el de España 47 (con mayor frecuencia en la primera parte), y que la mención a los castellanos ocurre 64 veces.

16 Leo Spitzer (1948) , a propósito del Cid, dice que su espíritu es el de un santo laico que, gracias a una Providencia cuyas intervenciones son decisivas, logra cambiar el mundo que lo rodea. Aunque no nos parecen aplicables estos conceptos al Cid, resultan muy adecuados para describir a Fernán González. Un personaje del mismo tipo, aunque de carácter secundario y con investidura religiosa, se encuentra en el *Cantar de Mio Cid*: es el obispo Jerome, que se presenta como un guerrero valiente. También hay uno semejante en la *Chanson de Roland*: el arzobispo Turpin.

17 La oración tradicional épica es una antigua plegaria latina, atribuida sin motivos a San Cipriano, que se divulgó ampliamente en Francia y España durante los primeros siglos del cristianismo, según informa Joaquín Jimeno Casalduero (1975:18).

IV DOS TEXTOS NARRATIVOS MEDIEVALES

El objeto de análisis del presente capítulo se sitúa, según Northrop Frye, entre el mito y el realismo. "Myth —dice él (1969:136)— is one extreme of literary design; naturalism is the other, and in between lies the whole area of romance". Este término fue tomado del francés antiguo *romans* y, en su origen, según informa A. B. Taylor (1969:1), sirvió para diferenciar la historia en latín de la escrita en lengua vernácula (en *romans*). Más adelante, su uso se volvió menos específico y, en nuestros días, cubre el intervalo que señala Frye. En castellano no pudo designarse este tipo de texto como "romance" porque el nombre se aplicaba ya a otro género que contaba con una tradición bien establecida: los romances en verso que fueron un desprendimiento de la épica. En España se adoptó, entonces, la denominación "libro", que no es muy afortunada porque cobija obras tan dispares como el *Libro de Apolonio*, que es la traducción de un *romance* francés desaparecido, y textos consiliarios como *Castigos é Documentos del rey don Sancho*.

Los *romances* medievales —que aparecieron con mayor profusión en Francia— comenzaron por referir la historia de los grandes hombres, como Carlomagno, aunque no se trataba de historias en sentido riguroso porque los autores agregaban, a los documentos en que se basaban, leyendas y cuentos folklóricos para amenizar los relatos. Al principio fueron compuestos en verso, pero más tarde, al desbordar el recinto de la corte y hacerse más populares, empezaron a escribirse en prosa. Con esa difusión, los añadidos ficticios crecieron en importancia, en desmedro de la base histórica o de la épica que, a su turno, se basaba en aquélla. Cuando el romance medieval asimiló las convenciones del amor cortés, originarias de Provenza, comenzaron a aparecer los *romans d'aventures*, cuyo motivo

fundamental es el amor. De la fusión de este tipo de narraciones con relatos de origen celta —y, especialmente, con la llamada "materia de Bretaña"—, surgió la novela de caballerías. A estos antecedentes, apresuradamente resumidos, hay que agregar la novela denominada griega o bizantina, cuyo ejemplo más conocido es la *Historia etiópica*, de Heliodoro, escrita alrededor de los siglos III o IV. Si bien no existen pruebas de que esta obra (traducida por primera vez al francés en 1547), u otras del mismo tipo, hayan sido conocidas en Europa en la Edad Media, es innegable la similitud de su modelo con muchas composiciones medievales cuyo tema básico gira en torno a una pareja de jóvenes que se ven separados por causas diversas (en general, un viaje accidentado por mar, o un rapto), viven toda suerte de aventuras y, al final, vuelven a unirse.

Sobre la base de elementos tan dispares es difícil hacer una clasificación acertada. Es frecuente que se mencionen los dos textos que nos interesan ahora, *La leyenda del Cauallero del Çisne* y *El Cavallero Zifar*, como muestras tempranas de novelas de caballerías españolas, aunque críticos más modernos, y más cautos, las llaman *romances*. Para nuestros propósitos, estas clasificaciones no revisten gran importancia, pero debemos señalar que no todas sus características son semejantes; igualarlas bajo el mismo rótulo de *romances*, o de "primeras novelas de caballerías", significaría descuidar ciertas diferencias significativas que resultan pertinentes en este trabajo. Por eso, las unimos en el mismo capítulo bajo el título de "Dos textos narrativos medievales".

El *romance* medieval (adoptamos el término para no dar lugar a confusiones), como derivado de la historia, presupone a un narrador que desliza —dentro de un discurso sancionado como objetivamente válido— elementos que no le pertenecen: lo ficticio, lo inventado, se instala dentro de la realidad y, en cierta forma, se mimetiza con ella. En consecuencia, los personajes creados se mezclan con personas históricas, se ganan el crédito que éstas merecen y agregan facetas interiores que no tendrían derecho de existencia dentro de un discurso puramente documental. Pero, por otra parte, aunque simulen apoyarse en un hecho real, no pretenden ser veraces y, por tanto, el narrador no necesita

justificar su presencia en el campo de los acontecimientos, ni poner freno a su fantasía. John Stevens (1973:214) observa que ese narrador "has established a distance between himself and his tale [. . . and] he does not have to pretend to 'be there' or to invent excuses for knowing things that he could not possibly know, for he stands outside the tale". Es oportuno recordar que el recitado juglaresco, aunque incurre en las mismas licencias, aparenta situarse en medio de la acción, ser testigo de los acontecimientos. Esto no sucede con el narrador de *romances* , lo que le da la posibilidad de invadir, a voluntad, las conciencias. Otro tanto ocurre en la novela griega, aunque los personajes no cambian en el curso de los años porque la exposición de su interioridad atiende a las necesidades de cada uno de los episodios; en consecuencia, al descuidar la totalidad, esa novela da muestra de una memoria discontinua. Las novelas de caballerías, que tomaron muchos rasgos de los tipos antes mencionados, acentúan el aspecto fantástico, además de centrar gran parte de la problemática interior en el tema amoroso .

Para nosotros, *La leyenda del Cauallero del Çisne* es una obra que aparece como desprendimiento directo de la épica. *El Cavallero Zifar*, en cambio, tiene algunas secciones en que la aproximación al tema amoroso es similar al de la novela cortesana, aunque el tratamiento es más púdico; manifiesta, por otra parte, ciertos paralelos con la novela griega al mostrar personajes que, luego de una larga separación, resurgen intactos y, además, dan muestra de una memoria alternante; como en la novela de caballerías, hay algunos pasajes de acentuada fantasía que posiblemente hayan sido tomados de la "materia de Bretaña".

A. *La leyenda del Cauallero del Çisne*

La leyenda del Cauallero del Çisne (1914) —en adelante *LCC*— aparece como una unidad independiente dentro de la única obra que trató el tema de las Cruzadas en las

crónicas castellanas. Al comenzar el Capítulo XLVII de *La Gran Conquista de Ultramar* (1971:I, p.81) se introduce el texto que nos ocupa de la siguiente manera: "Agora dexa la estoria de fablar una pieça de todas las otras razones, por contar del cavallero que dixieron del Çisne: cúyo fijo fue e de quál tierra vino"; cuando termina este relato, se cuenta la vida de la hija y los nietos del caballero, lo que encauza nuevamente la narración hacia el tema de las Cruzadas (I, p.277): "Ahora dexa la estoria de fablar de todas éstas cosas, e torna a contar de la áspera vida que fazía la duquesa Beatriz".

La Gran Conquista de Ultramar tuvo un origen complejo y, en muchos aspectos, confuso. Si bien no es nuestro propósito hacer un inventario de los procesos que sufrió, interesa señalar el tipo de discurso que la sustenta y los materiales que la componen. Su base fue la *Historia rerum in partibulus transmarinis gestarum*, de Guillermo de Tiro, una crónica de las Cruzadas muy respetada en la Edad Media que se detiene en 1184, y que no tardó mucho tiempo en ser traducida al francés. A partir de allí, varios continuadores (desconocidos en su mayoría) agregaron acontecimientos posteriores e interpolaron historias que el texto latino no tenía, entre las cuales se cuenta la leyenda del Caballero del Cisne. Todo ese material formó *La Gran Conquête d'Outremer*, que pudo ser uno de las fuentes de la versión española, aunque no la única. No cabe duda, según George Tyler Northup (1934:5), que la traducción española se tomó de un texto francés, pero es difícil identificarlo; Gaston Paris (1888) cree que se trata de la adaptación de varios manuscritos.[1]

En cuanto a *LCC*, la diferencia neta entre la primera y la segunda parte nos hace suponer que fueron tomadas de fuentes diferentes. La historia del nacimiento e infancia del Caballero del Cisne repite ciertos motivos folkóricos (huída de la muchacha de la casa, casamiento con un noble en tierra extranjera, odio de la suegra, falsificación de cartas, injusta acusación de adulterio por haber dado a luz a un animal) que se encuentran en varios romances franceses del siglo XII, como *La Belle Hélène de Constantinople*, anónimo, y *Manekine*, de Philippe de Beaumanoir.[2] Por el contrario, las hazañas del Caballero del

Cisne que se narran en la segunda parte tienen un fondo histórico más cercano a la épica.

Lo anterior muestra que *LCC*, mezcla de folklore y de épica, fue incorporado sin violencia a un texto de base documental. El hecho es interesante porque pone en evidencia cómo ciertas manifestaciones literarias se constituyeron sobre la base de materiales que, en su origen, pertenecieron a la historia, a la que se incorporaron elementos ficticios en dosis variables.[3] En lo que se refiere a nuestro trabajo, esa combinación de historia, fábula y épica revela el remoto origen del carácter de los personajes como elemento intruso en un relato histórico que, al expandirse según direcciones que no le pertenecen, da cuenta de los aspectos interiores. El cronista, al aceptar las licencias de la épica y del folklore, deja de lado sus limitaciones para convertirse en narrador arbitrario; en consecuencia, los personajes crecen hacia adentro cuando la historiografía invade regiones que no le corresponden. La epopeya, según Ramón Menéndez Pidal (1956b:73), "es un género literario hermano de la historia". Por su parte, la novela se deriva de ella por caminos no siempre rectos y con aportaciones nada desdeñables de otros géneros. El primer cultor castellano de esa historia que podríamos llamar novelada fue Alfonso el Sabio porque en la *Primera Crónica General* se encuentran, junto a sucesos reales, prosificaciones de obras de ficción que dan al conjunto aires de relato ameno, aunque a veces poco riguroso.

Con *LCC* nos encontramos frente a una obra de imaginación que fluctúa entre la gesta y la leyenda, y que, quizás, fue colocada dentro de ese texto histórico con el deseo de realzar la estirpe del conductor de la primera Cruzada y sus hermanos. La intención principal del relato es mostrar las hazañas de un individuo ejemplar que lleva a cabo la liberación de un pueblo y encauza su destino, componentes que responden a los conceptos de Georges Lukacs (1963:60-1) sobre la gesta. A esta intención se añade el propósito de dar dimensiones míticas a dicho personaje, para lo cual se recurre al folklore, cosa que se ve en la primera parte, donde hay un evidente predominio de motivos propios de las leyendas. En efecto, allí suceden acontecimientos extraordinarios (transformación de los niños en cisnes, aparición de collares venidos del cielo), hay animales cuya actuación es

decisiva (la cierva que alimenta a los niños) y personajes importantes que no pertenecen a la nobleza (el ermitaño).[4] En la segunda parte, en cambio, hay muchos elementos que provienen de los cantares de gesta. Ante todo, es un relato con fondo histórico definido porque se trata de sucesos que, según Erich von Richthofen (1970:257), ocurrieron en tiempo de los Otones, esto es, en la segunda mitad del siglo X, y muchos de los personajes fueron seres reales que se pueden identificar; además, aunque con poca precisión, la geografía es reconocible, cosa dudosa en la gran mayoría de los *romances*. En lo que toca a los elementos constitutivos, se encuentran *topoi* característicos de los cantares de gesta: las plegarias épicas que responden al modelo de las que se encuentran en *La Chanson de Roland* y en el *Cantar de Mio Cid* aunque, en nuestro caso, formuladas como discurso indirecto; las apariciones que presentan mensajes de Dios; un sueño premonitorio; las extensas arengas y los gritos exhortatorios en medio de la lucha. En cuanto al espacio narrativo, las escenas guerreras tienen predominio sobre las individuales y cubren una gran porción del texto porque las batallas se narran con abundancia de pormenores que, a veces, registran actos de extrema crueldad con aureola de acciones justicieras. El texto, consciente de los modelos que toma, pone en boca del narrador comparaciones entre el Caballero del Cisne y Roldán como si estuviera relatando historias paralelas y atribuyera valores superiores a su personaje: "E quien entonçe le viesse dar muchos golpes, e grandes a todas partes, e matar los vnos e derribar los otros [. . .] no le paresçiera nada la bondad de Roldan" (pp.251-2); en otro momento, es un personaje quien compara al Caballero del Cisne con el héroe francés: "asy que, yo creo que los fechos de Roldan non fueron nada a pos los deste" (p.205). También se encuentran referencias a episodios de aquella historia: "muchos omnes ançianos que se y açercaron, tenian que fuera este duelo, mayor que el que fuera fecho en Vlaya por la esposa de Oliveros, que era sobrino del Enperador Carlos e uno de los doze Pares" (p.369). Pero, por otra parte, el héroe de *LCC* no se ve adornado con los atributos clásicos del personaje de gesta: no se menciona su barba ni ningún otro signo personal distintivo, ni "llora de los ojos", como lo hacen a menudo el Cid, Carlomagno o

Roldán; tampoco esgrime espadas famosas ni cabalga caballos memorables. El único atributo que se le asigna es un cuerno de caza que poco suena en el ámbito del texto. El Caballero del Cisne es un héroe casi místico, cercano, en ese aspecto, a Fernán González.

Otro dato que debe tenerse en cuenta es la fecha de aparición de la versión castellana de la obra. Paul Groussacs (1906) señala que había ya una traducción española de *La Gran Conquista de Ultramar* en el siglo XIII, pues se menciona en la *Primera Crónica General*, de Alfonso el Sabio. Pascual de Gayangos, en la Introducción a su edición de *La Gran Conquista de Ultramar* (1858:XI) sitúa la traducción entre 1295 y 1312. Por su parte, Gaston Paris (1888:523) cree que se tradujo alrededor de 1295, en tiempos de Sancho IV. Todas estas referencias, más o menos coincidentes, indican que la versión española se hizo con bastante rapidez, pues la francesa es de mediados del siglo XIII.

La combinación de temas, estilos y fecha resulta importante para el análisis de *LCC* porque ponen en evidencia que se trata de un texto en el cual hay influencias que estaban en plena decadencia en el momento de su aparición en España. Es, en consecuencia, un producto con el que se debe proceder con cautela; considerarlo simplemente una novela de caballerías implicaría cierto error de apreciación, aunque quede cubierto por la amplia definición de *romance* que brinda Northrop Frye. También sería un error concluir que —como muchas veces se ha dicho, y la mayoría con razón— a la Península ingresaron las corrientes culturales europeas con sensible retraso, porque en la Francia de aquel momento, dedicada a la producción de *romances* del tipo de los de Chrétien de Troyes, la aparición de la *Chanson du Chevalier au Cygne* también comportó un resurgimiento de la gesta con ropaje diferente. Para nosotros, *LCC* es un ejemplo incipiente de prosa novelesca, combinación de elementos de la fábula y de la épica, que abre un camino nuevo al asimilar, y transformar, géneros anteriores, lo cual es un proceso que se repite a lo largo de la historia literaria.

Uno de los elementos que *LCC* asimila sin transformaciones importantes es la actitud discursiva propia de la épica y la fábula. La actitud del narrador del poema épico no

difiere, en términos generales, del de la fábula porque ambos, con diferentes aproximaciones a la realidad, evocan el mundo del mito. Ese narrador está enclavado en una sociedad de castas ideológica y políticamente centralizada cuya conciencia grupal, cerrada sobre sí misma, posee un lenguaje soldado al mundo mítico. Dentro de ese cuerpo social hay leyes que establecen, entre otras cosas, un código especial para la emisión y recepción de los discursos públicos. A propósito de ello, dice Julia Kristeva (1974:113):

> La relación unívoca Destinador-Destinatario es justificable en una comunidad mítica en la que la comunidad asume ambos papeles, siendo al mismo tiempo emisor y receptor de un discurso que, por decirlo así, tal comunidad se dirige a sí misma. Por eso, este discurso es difícilmente reducible a la categoría de objeto de intercambio [. . .]; la comunidad mítica existe en y por su mito, y no antes o después de él.

Ese narrador exalta la grandiosidad de los héroes que forman parte de la conciencia social del grupo al que pertenecen; busca despertar la admiración, o reanimarla, siempre seguro de que se coloca frente a una audiencia preparada y dispuesta a ello pues dichos héroes integran el mundo que los ampara; no dice nada nuevo porque su palabra no conforma un mensaje, sino que pone en marcha un movimiento circular que parte del saber compartido y vuelve al mismo lugar, organizado como un discurso que repite, bajo formas específicas, los pasos de un ritual. El narrador, simplemente, relata y rememora a la vez, amplía, evoca, a veces exagera porque la hipérbole está en la naturaleza del mito y conviene a sus fines didácticos.[5]

El narrador de *LCC* tiene las características que acabamos de mencionar. Su auditorio conoce (o se supone que conoce) a los caballeros cruzados que descendieron de aquel héroe ejemplar y, por eso, al referirse en varias oportunidades a la hija del Caballero del Cisne, repite: "esta fué madre del noble duc Gudufre e del conde Eustaçio e del rey Baldobin" (p.173); "e fué madre del noble Gudufre e de Estaçio e de Baldouin, que fizieron los grandes fechos en la tierra de Ultramar" (p.290); "E nuestro Sennor la fiziera atal, por el buen linaje que sabia que avia de desçender della, e commo los sus fijos bien auenturados Gudufre e Eustaçio e Baldouin conquiriesen la tierra santa de Ultra mar e la

santa çibdat de Iherusalaim" (p.360). Es posible que el origen maravilloso y las hazañas del Caballero del Cisne hayan sido novedades para aquel público pero, a través de referencias como las citadas, su estirpe queda entroncada con los héroes de la Primera Cruzada, esto es, con figuras latentes en la memoria de ese grupo.

Una circunstancia que se debe tener en cuenta es que, aunque *LCC* sea un relato aislable y autónomo dentro de la obra que lo contiene, la actitud del narrador es la misma a lo largo de toda ella; en muchos momentos, da muestras de conocer por completo la materia que narrará —y que excede ampliamente los límites del relato que nos ocupa— al anticipar hechos que "en adelante vós dirá la estoria" (pp. 173 y 290). Esto nos obliga a recordar que *LCC*, aunque sea un relato intercalado, integra *La Gran Conquista de Ultramar*; por tal motivo, el narrador mantiene una posición fluctuante que lo lleva y lo trae de la historia al mito sin grandes sobresaltos, cosa que confirma, nuevamente, que crónica y ficción son dos vertientes que, más adelante, se concretaron en géneros diferenciados: la historiografía y la prosa de imaginación. Cuando críticos como Wellek y Warren (1966:254) sostienen que la novela es descendiente moderno de la épica no se equivocan; es necesario agregar, sin embargo, todo lo que la épica le debe a la historia y al mito.

El narrador de *LCC* va mostrando rasgos que permiten trazar con cierta nitidez un perfil que lo define como participante del mundo de la épica. Uno de ellos es la referencia casi permanente a un público que atiende su discurso, al que se dirige a intervalos regulares para enfatizar el asombro o mantener el interés. Sus palabras tienen en cuenta una audiencia presente, plural y anónima a la vez, pero siempre palpable; esto se nota, por ejemplo, en la continuada referencia a la información que ha ido entregando mediante fórmulas que se repiten: "commo ya oystes", "commo avemos contado", "vos dixemos", etc. También la presencia del narratario implícito se percibe en las anticipaciones que, en general, se colocan al final de los capítulos, aunque no faltan al principio o en mitad de ellos: "qual vos adelante diremos", "asy commo agora oyredes", etc. De esta manera, las

aventuras que relata implican cierta intimidad pública, una especie de complicidad con ese oyente genérico propia de la gesta, y menos común en las narraciones históricas que, por naturaleza, se dirigen a un público más amplio, despersonalizado y ausente, al cual no aluden en forma directa. No se trata del historiador distante tanto de su material como de sus lectores, sino de un narrador éticamente comprometido con los sucesos que lo ocupan y arrollado por el entusiasmo de la materia que presenta. Esa proximidad entre narrador, narración y narratario propicia un mayor acercamiento a los personajes cosa que, a su vez, permite, o reclama, la exposición de algunos de sus aspectos interiores. Aunque lo anterior pareciera apoyarse más en la corriente tradicionalista que en la individualista (ver n. 3), no es realmente así: cualquiera haya sido el lapso que separó los hechos narrados de la narración, la actitud del narrador se muestra cercana a ésta, comparte el mundo de los personajes; no se trata de una posición apartada que vuelve remoto el episodio a la hora de relatarlo porque, si así fuera, los detalles de los acontecimientos y, en especial, las menciones de los procesos de conciencia de los personajes aparecerían como prolijidades arbitrarias, dignas de un narrador de *romance*.[6]

A pesar de que la actitud ha cambiado, el narrador de *LCC* conserva un rasgo de aquel cronista primigenio de las Cruzadas: se presenta con el perfil de un hombre de la Iglesia, cosa que no sorprende porque Guillermo de Tiro fue arzobispo. Esto está presente, de manera indirecta, en el manejo culto del lenguaje, privilegio casi exclusivo de los clérigos durante gran parte de la Edad Media; se percibe, también, cuando, al relatar las obras de caridad hechas por algún personaje, menciona en primer término, y como especialmente encomiables, las que se destinan a las instituciones religiosas y a sus servidores: "asy que, eran tantos los bienes que ella fazia a todos comunalmente, e a monesterios, e a iglesias, e a duennas de orden, e a frailes, e a omnes de religión" (p.287); del mismo modo, aunque a la inversa, señala la maldad del duque Rainiero: "e prometio que non dexaria a obispo nin abad nin a omne ninguno de religión ninguna cosa en la tierra; ante, destroyria las yglesias e las abadias" (p.145). En suma, podemos imaginar al

narrador como a un clérigo que se dirige a un público congregado frente a él, que se muestra interesado y comprometido con su relato, y participante de los acontecimientos; al mismo tiempo, exhibe las características del hablante olímpico, poderoso y ubicuo, dueño absoluto del discurso que emite.

No obstante la actitud mostrada por el narrador, los personajes dejan oír su voz. El uso del discurso directo es abundante pero se limita, casi exclusivamente, a las palabras; con ello, *LCC* se desprende de una tradición —que aparece ya en la Antigüedad clásica y llega hasta el medioevo, según informan Scholes y Kellog (1966:186)—, que transcribía los pensamientos como si se tratara de palabras no emitidas. Esto se encuentra con claridad en las plegarias, un momento de refugio espiritual que la mayoría de los cantares de gesta y los relatos hagiográficos incluyen como discurso directo y silencioso, próximo al monólogo interior, aunque estructurado con rigidez de acuerdo con un modelo fijo. En *LCC* se encuentran dos plegarias que siguen este patrón, pero aparecen transpuestas a discurso indirecto y se dicen en voz alta (pp.142 y 261); hay otra que no es de tipo épico, también pronunciada en voz alta por el Caballero del Cisne (p.146), que no conforma un discurso de pensamiento; la única plegaria silenciosa corresponde a Isonberta (p.58), pero tiene la forma de discurso indirecto.

En *LCC*, el discurso directo se reserva para aquellas palabras pronunciadas que son parte directa de la acción y se dirigen a un grupo o a una persona que está en compañía de otras; en general, se trata de intervenciones extensas que no se ven interrumpidas por otros personajes, ni por el narrador. Esto ocurre, por ejemplo, con las arengas que el Caballero del Cisne pronuncia ante sus seguidores (pp.220, 255, 330) y las que algunos otros nobles destinan a su gente (p. 204-5, 208, 345); en casos así, se trata de discursos públicos, oficiales, que arrastran un tono enfático y cercano al soliloquio teatral, si bien el narrador evita los desbordes dramatizados de los juglares. El uso del discurso directo prolongado se encuentra, también, en momentos en que un personaje presenta a otro el resumen de una historia o situación complejas, información necesaria para el desarrollo de la escena porque

el personaje se entera de lo sucedido, pero redundante dentro del texto porque ya ha aparecido antes; tal es el caso del recuento de la historia de los cisnes en boca del ermitaño (p.73), o el resumen de una situación conflictiva que hacen el duque de Lembroc (p.117) y el duque de Lorena (p.127).

Dentro de la misma tónica de empleo de discursos directos extensos se encuentran los que aparecen en diálogos con visos de cierta intimidad, en los cuales cada uno de los interlocutores pronuncia largas tiradas sin que el otro lo interrumpa, lo que quita vivacidad a la conversación y la convierte en un juego oratorio; son así los que mantienen el hijo del duque de Sajonia con Galieno (pp.200–1) o Aynor de Spira con Seglar de Monbrin (pp.206–7). Pocas veces aparece un diálogo ágil, trabado, un verdadero intercambio de voces. En muchas de las escenas dialogadas, la presencia del narrador es conspicua y entremetida: interrumpe el intercambio para explicar las razones que mueven a unos y otros, y exponer —cosa que el texto no descuida— los aspectos no visibles que entran en juego:

> "Sennor Conde, si vos toviésedes por bien, querrya yo saluar esta duenna de lo que ella es acusada." Entonçe començóse el Conde a sonreyrse, e marauilláuase mucho de aquella palabra que el moço dixiera, e díxol: "par Dios, amigo, flaca costilla veo en vos para lidiar con aquel cavallero que ally va [. . .]".
>
> E entonçe dixo el moço al Conde: "Sennor, pido vos por merçed que me mandédes dar cauallo e armas; ca yo quiero lidiar con él [. . .].
>
> E el Conde tenia esto en poco, en manera que non daua nada por ello; non porque a él non ploguiese que Isonberta oviese lidiador por sy. (p.62)

Tal como los discursos directos, los indirectos se usan poco para exponer los pensamientos de los personajes porque la obra tiene tendencia a colocar en las palabras autónomas del narrador la exposición de los aspectos internos. La elección de los tipos de discursos parece obedecer, en principio, a la necesidad de dar variedad a la narración antes que a diferenciarlos como medios de expresión distintivos, o a asegurar —mediante el uso del discurso indirecto— una correcta y única interpretación de las palabras (como luego veremos con don Juan Manuel). Muchas veces, esa elección se muestra titubeante al

introducir palabras con todo el aparato del discurso directo y, luego, exponerlas en indirecto: "e contó todo este fecho a Isonberta, su muger [. . .], e díxole asy: que non se podie salvar de aquel acusamiento" (p.57). El mismo titubeo, o falta de preferencia, queda a la vista en los diálogos en que se alternan discursos directos e indirectos; este tipo de escena se desluce porque, al interponerse el narrador para suplantar la voz de uno de los personajes, éstos se alejan entre sí :

> E Ydan, su fija, que oyó, otro sy, començó a llorar muy fieramente por ella, e abrazarla, e llamarse pesquina e cativa, e que en fuerte tienpo fuera nasçida [. . .]. Mas quando la Duquesa fué acordada [. . .] vino el cauallero del Çisne que quería ya caualgar para yrse, e díxole: "Sennor, ¿puede ser por alguna manera que finquédes?" E él respondió paso, que no, por ninguna guisa que fuese. (p.372)

En determinado pasaje se opera un cambio de discurso indirecto a directo sin que medie ninguna transición, cosa que pone en descubierto, según interpretamos, una indecisión básica entre uno y otro, lo que acaba por caer en descuido:

> dijo él al duque que, commo quier que tuerto fuese, pero por complir su talante [. . .] que él lo otorgaua por las duenas cuyo abogado era [. . .]. E a lo que le dixiera, que si avia alguno y, en la Corte, que le quisiese ayudar a entrar con él en el canpo, que gelo daua él por ayuda, a esto, *digo que non quiero contra vos otra ayuda fueras la de Dios e la verdat que la duenna tiene*; e que con estas dos fiaua él, por la su merçed, quel dia de la lid, antes quel sol se pusyese, averian grand pauor los que por él en esta fiadoria entrasen. (p.109) (subrayado nuestro)

Como se ve, el discurso directo irrumpe sin aviso dentro del indirecto que, muy pronto, retoma su cauce, aunque la expresión "por la su merçed" denota, todavía, el dejo de otra voz.[7]

En varias oportunidades, el texto recurre al discurso indirecto para dar cuenta de las palabras de un grupo, tal como si el narrador se erigiera en portavoz del mismo y, de esa manera, evitara una repetición inútil de intervenciones individuales:

> E desque su grand duelo ovieron fecho por ellos, dixeron que les fuesen vengar luego, ca antes saberian perder las cabeças, que desta vez fincasen por vengar; e que tanta non era la braueza de aquel cauallero del Çisne, e la

> fortaleza que de sy montrauan, que gela ellos non amansasen bien aquel dia, e le non quebrantasen aquel grand orgullo. (p.233)

El discurso no parece seguir paso a paso las palabras pronunciadas por diferentes individuos, sino que se presenta como un resumen de las mismas porque resulta difícil aceptar que el grupo se expresara tan monolítica y coherentemente. Este uso beneficia la economía narrativa; lo mismo sucede cuando se presenta una escena dialogada en forma de discurso indirecto:

> Quando esto oyó el cauallero del Çisne non lo quiso creer, e preguntó al escudero, commo riendo, sy era verdad aquello quél dezia. E el escudero le dixo, que ante gelo dezia de todo en todo e bien verdad; e avn, sy lo ver e creer bien queria por çierto que sobiese en vna torre de las más altas del castillo [. . .]. E el cauallero del Çisne preguntó entonçe al escudero, quanta caualleria poderia ser; el escudero le dixo que eran de veynte mill caualleros arriba [. . .]. (p. 303)

En estos dos casos, y en muchos otros,[8] es evidente la intervención del autor, el predominio de su voz sobre la de los personajes. Otro tanto ocurre en escenas en las que la voz del narrador da cuenta, sin perder aliento, de las palabras, las acciones y los sentimientos de los participantes:

> E luego vino a él su muger la Duquesa, e alynpióle el rostro del sudor, e tollióle el yelmo, e començó le abraçar e besar muy amorosamente, e preguntar sy era sanno o sy avia alguna ferida; e él respondió que se sentía bien, e ella quando lo oyó fué muy leda, e agradesçiólo mucho a nuestro Sennor [. . .]. (p.218)

En momentos como éste, nada escapa al registro de su voz. Su dominio de la situación narrativa llega a incluir algún discurso indirecto libre de pensamientos: "E ella, quando aquello oyó, fué muy cuytada, non por que ella se syntiese culpada de aquella culpa de aquel fecho, mas porque non podria aver quien tomase su voz para lidiar por ella" (p.57); pero, como muchas veces ocurre con este tipo de discurso en un texto que no muestra la intención voluntaria de su uso, también puede interpretarse como una explicación que el narrador suministra, y no como un pensamiento que parte directamente de la mente del personaje.

En lo que se refiere a los pensamientos u otros rasgos subjetivos, el texto presenta varias maneras de exposición. La menos interesante, en cuanto a expresividad, es la que podríamos llamar retórica porque recurre a fórmulas de elocución que convierten el discurso en un trámite artificioso. Es, por ejemplo, el caso en que se explican ciertas motivaciones desde un punto de vista distanciado del personaje y muy atento a la correcta distribución de los elementos integrantes de la presentación, o a una exposición racionalizada de los motivos que cuentan:

> E el Conde, a esa ora que oyó las bozes de muger, fué maravillado; ca nunca, en ningund tienpo, en aquella tierra le acaesçiera què ningund omne nin muger fallase en aquel monte dehesado: lo vno, porque el monte era mucho espeso; lo al, porque era tan temeroso que ninguno non osaua por ay andar nin entrar, por razon de los muy fuertes venados que ende auía, por que estaua asy dehesado. (p.3)

> Mas por esso la Condesa non se moviera de conplir aquella mala obra que avia començado, si podiese: lo vno, por el grand mal que queria a su nuera; lo al, por que se temia de los moços que, si visquiesen, que resçeberia de ellos el gualardon que deviese [. . .]. (p.40)

En los fragmentos citados, el narrrador menciona específicamente los aspectos interiores y sus motivaciones, pero la explicación está totalmente objetivada y sujeta a una organización formal distributiva ("lo vno, lo al") lo que lleva a primer plano su función de emisor responsable del discurso.

Otro tanto sucede cuando el narrador se entretiene en un jugueteo verbal que pone en evidencia su preocupación estética en detrimento de lo narrado, como se ve en este caso: "E asy commo llegó el escudero e lo vió el Conde, plógole mucho con él; ca sabia que le traya nueuas de las cosas que él en el mundo más amaua. Mas tanto plazer non ovo en aquella vista del escudero que tanto pesar" (p.19); o en éste: "El Conde, despues que estas razones oyó, tan grande non fué la alegría que muy mayor non fué el pesar" (p.70). Otras veces, la inclusión de ciertas expresiones como "quexada en su coraçon" o "por poco non saliera de su seso", obtienen el mismo resultado: la voz narradora se impone sobre el material narrado porque tales expresiones —de uso corriente y, en cierto modo,

degradadas—, vulgarizan el discurso y lo colocan en una parcela común en la cual la unicidad del pensamiento o del sentimiento del personaje queda disminuida y, en consecuencia, se desbarata la posibilidad de una intimidad compartida entre éste y el receptor.

El registro de las percepciones es una característica que conviene considerar con prudencia a la hora de hacer un análisis porque éstas son —a la par que menciones de lo que el personaje constata, cosa que implica adentrarse en él— una manera de entregar información, tal como señala Anna Granville Hatcher (1944); no se trata de casos de focalización interna, sino del discurso de un narrador que transmite lo que el personaje ve u oye sin doblegar su propia objetividad. En *LCC* es muy frecuente el empleo de las percepciones como trámite narrativo:

> Quando el cauallero del Çisne vió su conpanna tan apocada, que de syete mil caualleros que traxiera entre él y Galieno, e non le fincauan más de quinientos, ca todos los otros avian muertos e presos los de Sansona; e avn destos, más de los trezientos eran asy cansados e maltrechos [. . .]. (p.255)

Es lógico suponer que la percepción del personaje no pudo haber sido tan compleja y ordenada pero, al introducirla, es posible dar una buena cantidad de información sobre el estado de la situación; el valor que aporta como dato interno no es importante. Mucho menos convincente es el detalle de una percepción colectiva: "E quando los de Bullón vieron que eran pocos a desmesura, e los de Sansonna muchos además, e que vieron que, los non podian sofrir, començaron de yr foyendo" (p.259).

En todos los casos que hemos indicado, repetidos con regularidad en el texto, se muestra que la interioridad del personaje queda incrustada en un discurso autoritario que no se desvanece para marcar una zona de intimidad. Esto es propio de la épica, un recitado para el ágora o la plaza, cuya voz es pública y todo lo que expone adquiere rango de estatuto oficial; por ese motivo, el mundo interno sale a la luz con la misma fuerza que las acciones o las palabras, y el conjunto aparece ligado en una sucesión que no demarca con claridad las fronteras.

Hay que tomar en consideración, por otra parte, las características que provienen de la historiografía y se oponen, en algunos aspectos, a las de la novela. Dice, a propósito de ello, Tomas Hägg (1971:317-8):

> The historical writer always starts [. . .] from the external happenings; then he may or may not try to bind these together, "motivate" them, through (more or less solidly founded) speculations on their inner counterparts: "Darius did so and so, because he feared that... ". But a romance writer —however much he is influenced by historians in his narrative form— begins from the other direction: he invents the characters, describes their inner mental process and makes the external action largely dependent on them.

De acuerdo con los conceptos de Hägg, la forma de exponer la interioridad que se encuentra en *LCC* responde a la vertiente histórica aunque, en muchos casos, tiene algo de la novelesca también.

Del primer tipo de vertiente es, por ejemplo, este prologómeno de combate: "Mas, ante que se firiesen, el Duque començó a yr muy paso contra el cauallero, e el cauallero lo atendió e non quiso mouer contra él; ca bien entendió que alguna cosa le quería dezir" (p.134), donde se informa, *a posteriori*, cuáles eran los motivos del caballero para no moverse.

La vertiente novelesca no aparece tal como la describe Hägg (invención de los personajes, exposición de sus procesos internos y, luego, la acción). En *LCC*, los acontecimientos son lo importante, y los procesos internos de los personajes nunca los tuercen. Sin embargo, en muchos casos los motivos internos justifican la acción y el texto los presenta bajo dos formas: precediendo a un hecho, o a un discurso de palabras. Como muestra de la primera, tenemos:

> Quando el cauallero de la hueste de los de Sansonna [. . .] oyó estas palabras e la razon que Galieno dixo, e oyó nueuas de Açelin que era enforçado, e lo vió bien de vista, e fué bien çierto que era sy, fué tan coytado en su coraçon, que perdió toda la memoria e cayó del cauallo commo muerto [. . .]. (p.203)

La narración pudo haberse ocupado de mostrar sólo la caída del caballero, sobre todo porque se trata de un personaje episódico cuya función es recibir la noticia de la muerte de

Acelín y transmitirla. De todos modos, no se puede decir que el personaje cobre mayor profundidad cuando se exponen sus sentimientos, pero revela que el texto no evita hacerlo. La otra forma (antecedentes a un discurso de palabras) se presenta en casos como éste:

> Quando esto oyó el Duc, entendiendo que no le dezia aquello el cauallero sino en manera de escarnio [. . .] tan grand pesar avia de aquello que oyó e de lo que le fiziera, que cuidaua ser muerto. E por ende, le respondió asy commo omne fuera de seso e destordida mente, e muy sannudo, e muy brauo, e díxol asy: "¡Ay traydor! Por que tienes que me escarnesçiste, e me fablas asy en escarnio, en movimiento de pleytesias e de omenajes fazer". (pp.137-8)

El narrador se adelanta para señalar lo que el personaje entiende y siente ante la agresión, pero luego se calla para que éste lo exprese con su propia voz. Es diferente, en cambio, cuando el narrador toma a su exclusivo cargo toda la narración y vierte el discurso del personaje en estilo indirecto:

> E el hermitanno, cuydando que la Condesa obraría asy del fecho commo del dicho que dezie, plaziendo a él de la buena andanza e de la mejoria de los moços, dixo que le plazie de gelos dexar, e dexógelos, e encomendógelos mucho, e pidióle por merçed que les fiziese mucho bien, ca semanejanza auian que serian omes de semejar, e quando al tiempo viniesen de ser para ello, que ellos gelo seruerian. (p.36)

El texto presenta la esfera interna y, luego, la externa como resultado de la primera, pero el tránsito de una a otra se lleva a cabo dentro del mismo nivel narrativo y, entonces, no se perciben con claridad las diferencias. Debido a que el hablante básico transforma las palabras del personaje para introducirlas en su discurso, aquél permanece apartado y desprovisto de voz. En algunos momentos, ese narrador omnímodo se afirma aun más:

> E el cauallero del Çisne, veyendo el gran poder del Duque, entendió que la Duquesa tenía malparado su pleyto sy a talante dél no se fiziese todo, e que podería por esta razon desmanarse la lid de la non querer fazer el Duque, pues sobre tal fecho non fuese, e que se le podería parar su pleyto peor despues de quanto lo ella entonçe tenia [. . .] dixo él al Duque que, commo quier que tuerto fuese, pero por conplir su talante e dar a entender que avia sabor de se llegar a derecho en quantas guisas quisiese él, e que él lo otorgaua por las duenas cuyo abogado era, para tal pleyto, otrosy: que commo las duenas metian sus cuerpos a este peligro tan grande, sobre la otra fuerça que de la tierra resçebian [. . .]. (pp.108-9)

Los espacios textuales concedidos a la introducción y a las palabras tienen igual extensión; además, el discurso del personaje, dado en estilo indirecto, se mimetiza con el del narrador porque comparte su misma complejidad estilística y, de esta manera, aquél pierde, a la par que su voz, su habla. A esto se refiere Mikhaïl Bakhtine (1978:468) cuando sostiene que el hombre épico está privado de iniciativa lingüística porque su mundo no conoce más que un único lenguaje y, por lo tanto, éste no puede representar su individualidad. De esta manera, la voz narradora rige tanto la materia como la forma de los discursos.

Esta vigilancia que el narrador ejerce sobre el texto lo lleva, cuando es necesario, a independizarse del interior del personaje para completar cierta información que escapa al conocimiento de aquél, y que podría dañar la recta interpretación:

> Avidas aquellas razones, aquel cauallero Bondonal tomó los ninnos, e mandó los leuar al desyerto; e fué él llorando con ellos muy de coraçon, por que le semajaua muy grande crueldad en matar aquellos moços; mas non podie al fazer sy non conplir mandado de su senor: en este fecho andaua él engannado, mas segund mandaba el fecho era él syn culpa. (p.25)

El personaje desconoce que la carta con la orden de matar a los niños fue fraguada por la madre de su señor y, por lo tanto, no le debe obediencia; el narrador coloca el pensamiento del personaje en forma de discurso indirecto libre ("mas non podie al fazer sy non conplir mandado de su senor") e, inmediatamente, toma distancia y agrega que ese pensamiento está equivocado, lo que lo muestra como poseedor de una doble perspectiva privilegiada al ser informante de la conciencia del personaje y de la realidad total.

Esa mentalidad completiva que no admite quiebres en la continuidad de los factores integrantes necesita dar cuenta de los pensamientos deliberadamente ocultos, sacar a luz los secretos:

> e ella punnó ora de responder de guisa que, en quanto lo ella posiese encobrir por sus palabras, quel Conde non sopyese la verdad de su fazienda. (p.6)

> e desque ovo asmado que conpanna era, e entendió bien que los otros non poderian con ellos, porque eran muchos más, a menos de resçebir grand danno, cuydó commo los fiziese a todos matar por arte. (p.190)

En algunos pasajes, muchas de las características anotadas se entremezclan para formar una trama densa que pasa de la acción al pensamiento, y viceversa, con entera libertad; el discurso que sirve de sostén no respeta las fronteras entre una y otro porque su empresa es fundar un mundo total. La segunda parte del enfrentamiento entre el Caballero del Cisne y el duque de Sajonia sirve como ejemplo paradigmático; se trata de uno de los grandes momentos de la obra, tanto por su dramatismo como por el carácter decisivo de sus consecuencias:

> e entonçe el cauallero del Çisne cobró muy ligera mente, e movió contra el Duc por le dar de la espada por la cabeça, e el Duc non lo atendió: ante se arredró ya quanto más afuera dél. E commo quier que el cauallero del Çisne grand golpe resçebiera, non estaua, por ende, desmayado nin vn punto: ante estaua muy esforçado [. . .] asmando commo lo podería ferir [. . .] e el Duc azechaua, otrosy, a él, commo lo podería ferir [. . .] mas tanta avia perdido el Duc de su sangre, que maravilla era commo en piés se podia tener. E otrosy, lo enbargaua mucho la sangre de las narizes [. . .] pero con todo eso avia grand sabor de se vengar sy pudiese.
>
> E asy estauan anbos a dos asechándose commo se podian más de fazer: ca mucho se dubdauan a se resçelauan fiera mente vno de otro [. . .]. (pp.143-4)

En los fragmentos separados por los corchetes que hemos introducido se pasa de la perspectiva externa de ambos personajes al interior del Caballero del Cisne y, luego, a la del duque; después se vuelve al exterior del duque y, a continuación, a su interior; por fin, se funde en una misma frase lo que ocurre en la mente de los dos contrincantes. De este modo, movimientos e intenciones, golpes y desconfianza, se amalgaman en una sucesión sin puntos de fractura para conseguir esa especie de torbellino que está a la altura de la intensidad del momento. Si el narrador se hubiera mantenido en la perspectiva externa, como sucede en la primera parte de esta lucha, la escena hubiera aparecido lejana, semejante a un fresco grandioso y frío. Pero ese vaivén entre el exterior y el interior de los personajes aproxima las acciones y les confiere un espesor adecuado. Esto sucede porque la narración se instala en medio del combate y no al margen del mismo; y porque ese hablante olímpico —que se apodera de los personajes como si se tratara de cosas conocibles en todas sus dimensiones— se permite exponer los procesos internos casi con la misma objetividad,

con la misma transparencia, que las acciones.

Pero también existen pasajes en los cuales la acción se aquieta para dejar lugar a una interioridad plena. El ejemplo más extenso se encuentra en los momentos que reflejan el tumulto espiritual de la esposa del Caballero del Cisne frente a la incógnita que plantea la identidad de su marido, lo que acarreará una pregunta prohibida que desencadenará la partida de éste. El narrador recoge los pensamientos de la mujer en una especie de monólogo interior vertido en forma indirecta, y muy artificioso porque aparece como evocación excesivamente prolija:

> Vna noche avino assí: que yaziendo ella en su cama, con su marido, el cauallero del Çisne, començó de coydar en su coraçon de quanto bien le fiziera Dios en darle tan buen marido de todos bienes: en seso, e en armas, e en apostura, e ensenamiento, e en toda otra bondad que en cauallero nin en otro omne podiera ser. E demás, de quanto bien le veniera dél, en aver muerto al duz Rayner de Sansonna [. . .]; e de commo le fiziera cobrar todo lo suyo, e de commo anparara su tierra, e destroyera el poder de Sansonna. E syn todo aquesto, que la amaua más que a ssy, nin a otra cosa del mundo: más que aquella su fija Idam, quél más amaua que a ssy mismo. (p.361)

Si bien la exposición resulta demasiado racional y es transmitida por el narrador, indudablemente brota de la conciencia de la mujer que vela. El mismo acercamiento a sus procesos de conciencia aparece cuando la duquesa —que tiene presente la promesa hecha a su marido de no preguntarle su origen ni su nombre— considera que ha llegado el momento propicio para romperla porque

> tan grande era el amor que auian en vno, e el bien que se querian, e tan ledo estaua de la gran bien andança que le viniera e acaesçiera, que lo non ternia por mal; pero de otra parte auia miedo que le pesaria. (p.362)

Luego, el narrador independiza su discurso para informar cómo ella había pasado la noche pero, en seguida, retorna a sus pensamientos:

> E en este cuydado estudo toda la noche, que nunca dormió, ni se asosegó, tornándose de vn cabo al otro. E cada que se tornaua contra él, veníale al coraçon de gelo dezir; e desy arrepentíase, e non se atreuia, e tornáuase de la otra parte. (p.362)

A continuación, se presentan acciones vistas desde el exterior, pero a ellas se mezclan algunos pensamientos de la mujer: "pensaua siempre en aquello que le queria preguntar, e non podia ende partir el coraçon por ninguna manera" (p.363). El día termina y, una vez en la cama, la decisión queda tomada cuando "ella non podia dormir, e puso en su coraçon que, más queria morir, que sofrir de non saber aquello" (p.364); inmediatamente formula la pregunta vedada, que aparece en un discurso directo algo forzado, aunque necesario para no cambiar el nivel narrativo.

Este pasaje es de gran importancia porque la pregunta determina la partida del Caballero del Cisne y el fin del relato. El dramatismo de la situación no podía mostrarse más que a través de los conflictos de la duquesa, pues no hay ningún motivo externo que la mueva a hacer la pregunta. El mundo de la ficción, entonces, se ve modificado por algo que surge de la conciencia de un personaje; eso, a su vez, tendrá consecuencias sobre la vida de otros seres, lo que forma un ciclo propio de formas literarias más modernas.

Finalmente, destacamos un hecho curioso que se presenta en forma aislada en el texto: el tratamiento dado a la cierva que alimenta a los niños. La primera parte, como hemos dicho, proviene de fuentes folkóricas en las cuales es común que los animales hablen o piensen, cosas que se presentan en forma de discurso directo. En *LCC*, la conciencia de la cierva forma parte del discurso del narrador:

> E la çierva despues que ovo andando paçiendo por aquel canpo e sintió en sy que era ya farta, commo que se nenbrase de las criaturas que avie de gobernar, començó a venir muy apriesa para aquel lugar do las avia dexado [. . .]. E desque fué dentro en la hermita, començó a catar a todas partes, commo que se non podia a segurar; e estaua commo espantada [. . .] e al cabo vió los ninnos, e non le pudo ya endurar nin fazer al, e llegóse a ellos muy quedo, e commençóles a dar la leche e a gouernar los, commo solie. (pp.30-1)

Si bien se consignan los pensamientos de la cierva, aparecen dentro de juicios conjeturales que indican, tal vez, que el texto incorporó con ciertas prevenciones ese rasgo del género fabulesco.[9]

Una vez analizada la forma general que tiene el texto para mostrar la interioridad de los personajes, podemos detenernos en algunos de ellos. El Caballero del Cisne es, sin dudas, el más importante; al mismo tiempo, es el más hermético. El secreto que no quiere revelar lo vuelve misterioso porque, aunque el texto informa todo lo que él desea callar, esa limitación le impone un halo sobrenatural que lo separa de los otros habitantes de su mundo. Ese empeño por esconder su identidad, y la prohibición de que se le pregunte sobre ella, dio motivos para que se comparase *LCC* con la historia de Cupido y Psiquis que aparece, por primera vez, en *El asno de oro*, de Apuleyo. La coincidencia es innegable, pero en estas obras no hay ningún otro motivo que permita establecer un paralo general y más substancioso.

A pesar de que el Caballero del Cisne es el personaje más mencionado en el texto, su personalidad se presenta con discontinuidades. Si bien no se escatima información sobre su conciencia, ésta se vincula, en la mayor parte de los casos, a las acciones que cumple. Raramente sus pensamientos y sentimientos se muestran desprendidos de los intereses de la escena pública; por lo tanto, podrían ser expresados de viva voz, como una reafirmación de sus dotes, sin que ello significara una exteriorización inconveniente de aspectos íntimos. La intención del relato, hemos dicho, es mostrar a un ser excepcional, esto es, un típico héroe de gesta, embarcado en la defensa de una causa noble.[10] Un héroe es admirable por la carga de atributos que se le asignan desde el comienzo, y por las acciones que cumple durante el desarrollo de la obra; su vida se justifica mediante actos que realiza en favor de causas ajenas a sus intereses personales. Uno de los rasgos del Caballero del Cisne es su permanente preocupación por la vida de la gente que toma a su cargo; otro es el olvido de su propia vida. La conjunción de estas dos características se encuentra en la oración que eleva a Dios para que lo ayude a defender a la duquesa de Bullón y a su hija:

> pido te por merçed, Sennor, que tú me guardes e me ayudes, porque este diablo no me pueda conquerir, nin me pueda fazer mal [. . .] porque las

> duennas non pierdan oy su derecho nin los cuerpos, nin sean deseredadas [. . .]. (p.146)

En esta expresión pura de sus deseos, todo está dirigido a las mujeres que se propone defender, nada a su beneficio. La lucha con el duque de Sajonia, por otra parte, no implica un enfrentamiento personal, un ajuste de cuentas privado: es la de un adalid justiciero que combate al enemigo de la gente que está bajo su amparo. Por ese motivo, sus pensamientos son, en la mayoría de los casos, circunstanciales y ligados en forma directa a la acción:

> mas el cauallero del Çisne, que vió el poder tan grande de los de Sansonna, entendió que los non poderian sofrir, sy más boluiesen contra ellos, que presos o muertos non fuesen, e començó acoger se e toda su conpanna ante sy, e fuese acogiendo en buen continente con ellos contra la villa de Bullón. (p.321)

El pensamiento expone los motivos que lo indujeron a la retirada, no una acción suya, aislada del resto. Pero aun cuando su pensamiento dé origen a una acción individual, con ella se cumple un acto que beneficia la causa común:

> E el cauallero del Çisne quando vió que los suyos asy fuyan, pesóle mucho de coraçon, e punnó de los tornar quanto pudo: e quando vió que non podia, nin yuan ya en guisa que los fazer pudiese tornar, tornó la cabeça del cauallo, e fué ferir al conde Galaran de Monbrin [. . .]. (p.314)

Los sentimientos personales se encuentran dispersos en el texto y son un tanto accesorios al desarrollo de las acciones. El tema del amor, que fue celosamente evitado por la épica europea, se da de manera indirecta. En principio, el casamiento con Beatriz tiene carácter de premio merecido, de trofeo ganado, no de elección ni, mucho menos, de corolario de un proceso de enamoramiento. Una vez casados, el texto informa en ciertas oportunidades que hay entre ellos un sentimiento sólido, jamás puesto en tela de juicio. Cuando, en circunstancias difíciles, ve alejarse a su mujer,

> cresçióle tan fieramente el pesar e la tristeza que bien dos vezes fué commo amorteçido [. . .] pero a la çima, nenbrándose de la gran fermosura e bondad de su muger, e más del gran bien que ella queria a él, e él otrosy a ella [. . .]. (p.263)

Y con motivo del parto de la hija, otro momento difícil para la esposa,

> el cauallero del Çisne avia muy grand pesar por ella, e fazia muy grand duelo, e rogaua mucho a nuestro Seanor, de todo coraçon quanto él más podia, que non le tolliese aquella conparina tanbuena que le diera [. . .]. (p.289)

A pesar de esto, sus afectos no aparecen explícitamente cuando la mujer le hace la pregunta vedada y se indican, en cambio, los resultados de la transgresión: "ouo tan grand pesar, que perdió la color; asy que, de muy blanco que era, toda la cara se le tornó negra, e dixo, con muy grand sanna e de mal talante que auia [. . .]" (p.365). Otra referencia sobre los aspectos amorosos del personaje llegan a través de los pensamientos de su esposa. Si bien la información se encuentra dentro de un marco de subjetividad que lo relativiza y podría considerarse poco digno de crédito, el narrador transmite, sin oponer reparos, que ella estaba segura que "la amaua más que a ssy, nin a otra cosa del mundo" (p.361).

El Caballero del Cisne es un personaje estático, inmutable; su idealidad abstracta excluye toda posibilidad de transformación y desarrollo, todo ingreso de lo sucedido, visto u oído al patrimonio de su experiencia. En este aspecto, cae dentro de la categoría de los *flat characters* que establece E.M. Forster (1927:118), puesto que nunca sorprende, ni siquiera cuando se va porque el motivo está expresado con claridad desde el principio, forma parte de su persona y se mantiene como amenaza pendiente hasta el final. Si bien el narrador entrega copiosas referencias sobre los estados internos del personaje, toda esa información se interesa sólo por los aspectos vinculados con los hechos públicos. El Caballero del Cisne llega para modificar el mundo fundado, pero este mundo no consigue modificarlo.

Los otros personajes también se mantienen apartados. Beatriz, la esposa, cumple funciones accesorias y episódicas. En general, se hace presente para mostrar su solidaridad y confortar a su marido; en instantes en que la lucha no está definida con claridad y el Caballero del Cisne comienza a ser invadido por el desaliento, llega para darle apoyo y, cuando él le asegura que se siente bien, "fué muy leda, e agradesçiólo mucho a nuestro

Sennor" (p.218). La misma solidaridad se encuentra en la oración que eleva a Dios, expuesta por el narrador, donde pide que "le diese a su marido sano e syn lisyon, e guardase su cuerpo que non resçebiese desonrra de aquella gente falsa e descryda" (p.261). En resumen, la esposa vive a la sombra de su esposo; cuando se señala su aspecto interior es, simplemente, para referirlo a la situación de él. Es verdad, por otra parte, que ella aparece como agente del momento más íntimo de aproximación a un proceso mental que se encuentra en la obra (que ya hemos analizado), pero eso ocurre una sola vez y, en ese caso, llena una función que la narración necesita para desencadenar el fin, sin que se trate de un privilegio especial.

El duque Rainiero de Sajonia es, pura y simplemente, la encarnación de la maldad, un rasgo frecuente en los textos medievales, que no repararon en los claroscuros. Para mostrarlo así, aparece en dos ocasiones pronunciando palabras altamente ofensivas para la Iglesia (pp.133 y 145); además, su comportamiento es siempre muy altivo. Quizás para dar cuenta de los castigos merecidos, el texto incluye sus pensamientos y sentimientos en situaciones penosas. Luego del primer encuentro con el Caballero del Cisne,

> Mucho ouo grand pesar el Duc, e con grand quebranto se touo por muy escarnido quando ferido se syntió asy, e de más, que veya que le colgaua la nariz e una pieça del beço sobre la boca, de guisa que le paresçian los dientes muy fea mente [. . .]. (p.139)

A pesar de ello, el combate continúa hasta que

> entendió que era llagado a la muerte, e luego asmó en commo se poderia vengar de guisa que, sy él moriese, que moriese el otro con él [. . .] e quisiéralo leuar al ryo por se echar con él adentro, e que moriesen y amos [. . .]. (p.149)

Luego, el narrador se independiza de los pensamientos del personaje para relatar su muerte desde un punto de vista externo.

El emperador está tallado sobre el modelo de Carlomagno que se presenta en la *Chanson de Roland*, un individuo justo y emotivo, aunque sin los arranques de fiereza de aquél. Cuando la duquesa de Bullón y su hija se presentan para reclamarle justicia, "ovo

grand piedat en su coraçon: e començó de llorar con muy grand duelo que ovo dellas; ca bien entendia que en su Corte non avia caballero que aquella batalla por ellas osase fazer" (p.97), con lo cual demuestra la justicia de la demanda. Más tarde, cuando se entera de la muerte de su sobrino Galieno, "tan grande fué el pesar que ovo, que perdió la palabra; e tan coytado fué, que perdió la palabra e coydó ser muerto" (p.278), un momento que evoca el dolor de Carlomagno por la muerte de su sobrino Rolando.

En conclusión, los personajes de *LCC* muestran con frecuencia sus pensamientos y sentimientos; no son seres herméticos que actúan movidos por causas que se deben inferir del contexto o se deben suponer, sino, por el contrario, las razones que los asisten están cuidadosamente estipuladas. Pero, a pesar de que no se trata de figuras bidimensionales, aparecen distantes e incompletas porque el espesor que se les confiere está en función de un relato —combinación de mito, crónica y epopeya— para el cual lo único que importa es la vida pública, las acciones oficiales, los logros objetivos que resulten significativos para la comunidad. La intimidad no avanza hacia la esfera externa, sino que queda encerrada en sí misma; esto es característico de un tipo de narración en que el personaje y su proceder coinciden con el suceso, hacen y son la historia. Si a veces se los percibe puramente exteriores, casi huecos, no es porque se ocultan sus procesos mentales, sino porque han sido obsesivamente concebidos e idealizados en una sola dirección, y sólo ésta se pone de relieve. Por lo tanto, los aspectos que no sirven para llevar adelante el relato por los caminos propuestos no importan y, en consecuencia, no tienen cabida dentro del espacio de la ficción.

B. *El Cavallero Zifar*

El Cavallero Zifar (1951) —en adelante *ECZ*— es un texto escrito poco después de 1300, de acuerdo con algunos acontecimientos históricos que se mencionan en el Prólogo.

Erasmo Buceta (1930) sostiene que apareció en 1301, fecha a la que se aproximan la mayoría de los críticos que se han ocupado del tema.

A pesar de que con frecuencia se lo nombra como el primero de los libros de caballerías españoles, existen muchos motivos para negarse a aceptar plenamente ese rótulo. Con más cautela, Marcelino Menéndez y Pelayo (1943:I, 314) opina que "No es un libro de caballerías puro, sino un libro de transición en que se combina lo caballeresco, lo didáctico y lo hagiográfico", con lo que deja señalados con claridad los tres componentes básicos.

Sobre la parte didáctica no hay dudas pues en el Prólogo se declara, "ca por razón de la mengua de la memoria del ome fueron puestas estas cosas a esta obra, en la qual ay muy buenos enxiemplos para se saber guardar ome de yerro, si bien quisiere bevir e usar dellas" (I, p.18). Además, el narrador insiste sobre lo mismo al comienzo de su relato: "E por ende, el que bien se quiere leer e catar e entender lo que se contiene en este libro, sacará ende buenos castigos e buenos enxiemplos" (I, p.23). Para cumplir estrictamente con estos propósitos está la sección titulada "Castigos del rey de Mentón" cuya forma responde a la de los "espejos de príncipes". Pero el didactismo no se detiene allí porque, en mayor o menor grado, se mantiene a lo largo de toda la obra a través de los ejemplos intercalados (en general, tomados de fuentes conocidas) y de máximas morales que aparecen principalmente en el discurso del narrador, aunque no faltan en boca de algunos personajes. Sin embargo, esto no cubre la intención total de la obra porque también declara el Prólogo que en el libro "ay otras razones muchas de solás en que puede ome tomar plazer. Ca todo ome que trabajo quiere tomar para fazer alguna buena obra, deve en ella entreponer a las vegadas algunas cosas de plazer e de solás" (I, p.18), con lo que, al didactismo declarado, se añade la intención de entretener al oyente o lector.[11]

Volviendo a los conceptos de Menéndez y Pelayo, quedan por señalar los componentes hagiográficos y caballerescos que, a nuestro entender, se agrupan en lugares diferentes de la obra, aunque hay críticos[12] que encuentran en ella una unidad sin

quiebres. Para esto es necesario referirse a la organización de la misma con el fin de identificar los componentes que predominan en sus partes, y luego establecer las diferencias con que se presenta la interioridad de los personajes. La obra se divide en un Prólogo y cuatro secciones: "El Cavallero de Dios", "El rey de Mentón", "Castigos del rey de Mentón" y "Los hechos de Roboán". No vamos a considerar los "Castigos del rey de Mentón" porque se trata de un texto de tipo consiliar que no tiene acción ni aporta elementos dramáticos; además, el material incluido no es de primera mano ya que se tomó de libros muy conocidos en aquel momento, como *Flores de filosofía*, un catecismo político–moral escrito a mediados del siglo XIII, de procedencia oriental —que, de acuerdo con Charles Philip Wagner (1903:31), se copió literalmente en *ECZ*— , los *Castigos é Documentos del rey don Sancho* —que analizaremos en el capítulo siguiente— y la segunda de *Las Siete Partidas*, de Alfonso el Sabio. De las otras secciones, las dos primeras se ocupan de la vida del Caballero Cifar y forman una unidad; en la última, la historia se refiere a uno de los hijos de Cifar, y muy poco se vincula con las otras.

Las dos primeras secciones tienen características de relato hagiográfico. En principio, eso se debe a que la historia que sirvió como base fue tomada de la vida de San Eustaquio (o Plácido); dentro del texto mismo, hay alusiones a dicho santo: Cifar ruega a Dios que lo ayude "así commo ayudeste los tus siervos bien aventurados Eustachio e Teospita" (I, p.122). La vida del santo fue recogida en varios libros latinos, eclesiásticos y profanos, como *Acta Sanctorum*, *Especulum Historiale*, de Vicente de Beauvais y *Gesta Romanorum*. Las peripecias de Cifar, aunque no las motivaciones, siguen de cerca la historia de San Plácido que aparece en *Gesta Romanorum* (1959:191–9). Por cierto, que la historia provenga de un relato hagiográfico no justifica completamente que se haya conservado ese carácter en *ECZ* . Chrétien de Troyes, por ejemplo, había recurrido al mismo tema, más de un siglo antes, para escribir *Guillaume d'Anglaterre*, pero le adicionó un cúmulo de detalles que convirtieron a la obra en un verdadero *romance*, lleno de situaciones mundanas. El desconocido autor de nuestra obra, en cambio, decidió no

apartarse del estilo adusto del relato hagiográfico, en el cual, según Mikhaïl Bakhtine (1982:162), "la piedad del autor no da lugar a una iniciativa individual, a una elección individual de la expresión: aquí el autor se niega a sí mismo y a una actividad individual responsable". Esto permite suponer que el autor fue un observante meticuloso de las reglas de ese tipo de relato, en oposición al espíritu cortesano de Chrétien de Troyes. Roger M. Walker (1974:14) observa que

> the *Zifar*'s severe moral tone, its constant flights into a rather censorious didacticism, its basically anti-chivalric ethic, and above all its overriding conviction that everything is directly attributable to the will of God, all this points to an ecclesiastical author.

Coincidimos con que el carácter didáctico es propio de toda la obra, tal como hemos dicho antes; pero lo que el crítico llama su *anti–chivalric ethic* (creemos que se refiere a una ética opuesta a la de las novelas cortesanas) y la convicción de que todo es atribuible a la voluntad de Dios, consideramos que son características que se destacan con más claridad en las dos primeras secciones. También en ellas son frecuentes las menciones al diablo como responsable de los malos procederes: "el diablo, que non queda de poner pensamientos malos en los coraçones de los omes" (I, p.121), o "el diablo metióle en el coraçón a cada uno dellos que quesiesen aquella dueña" (I, p.128).

Al analizar estas secciones se debe tener en cuenta, también, las semejanzas que se presentan con algunos aspectos de las novelas llamadas griegas o bizantinas.[13] En ellas, aunque prevalezca una actitud biográfica, importa más lo que sucede a los héroes que las consecuencias que ello trae a sus vidas; el amor es invariable y, en consecuencia, carece de interés dramático; también son invariables los personajes, que llegan a ignorar los ciclos biológicos y no envejecen porque se mantienen idénticos a sí mismos; lo que importa es un acontecer siempre renovado, lleno de peripecias que surgen y se agotan en el episodio para dar lugar a otras nuevas, sin que la experiencia de las mismas deje huellas en los protagonistas.

También hay algunos episodios que se apartan del tipo de relatos que hemos venido analizando; el exponente más notorio es la historia del Caballero Atrevido (I, pp.283-301) en la cual Alexander Haggerty Krappe (1933) encuentra una serie de motivos aislados que no coinciden con los hagiográficos, pero no llega a indicar con certeza otra fuente. Por nuestra parte, el detalle del silencio impuesto nos recuerda al relato árabe *Sendebar*, anterior a *ECZ* y muy difundido durante la Edad Media; además, encontramos gran número de concidencias con *Lanval*, un *lais* de Marie de France, pero en nuestra obra, si bien se usa el tema del amor, queda despojado de toda la sensualidad que aparece en el relato de la escritora francesa.

Otros motivos que interrumpen el tono de estas secciones se encuentran en algunos de los relatos intercalados que provienen de obras de reconocida ascendencia árabe, como son los ejemplos insertados en los Capítulos V y VI (I, pp.31–48): ambos se encuentran en *Disciplina Clericalis*, de Pedro Alfonso (1948:97–102); además, el primero está en *Castigos é Documentos del rey don Sancho*, de Sancho IV (1952:156–9) y el segundo en *La vida de Ysopete con les fabulas hystoriadas* (1922:CXII–XIII), que si bien se publicó en 1489, reúne relatos ampliamente difundidos desde mucho antes.

Como se ve, a estos dos primeras secciones cuyo tono general es austero, se agregaron partes que provienen de la tradición árabe y la bretona. Es importante señalar que el episodio del Caballero Atrevido, que muestra claramente esta última influencia, se encuentra al final de la segunda sección, cuando el relato se separa de la vida del santo (que muere en martirio por orden del emperador Adriano) y toma otros caminos. Poco antes de la inclusión de esta historia, el texto hace la primera alusión a la historia del rey Arturo: "—Certas, señor— dixo el Cavallero Amigo—, fallamos; ca non se vió el rey Artur en mayor priesa e en mayor peligro con el Gato Paúl que nos viemos con aquellos maldichos" (I, p.270), como si preparara el terreno para introducir elementos de la "materia de Bretaña".

A nuestro entender, las primeras secciones de *ECZ* responden plenamente al espíritu del arte gótico que, en medio de una solidez grandiosa, coloca detalles inesperados que no alteran el conjunto. Muchas veces, ese rasgo gótico aparece en forma casi visual en ECZ:

> E quando entraron el cavallero e su fijo por la puerta del palacio en sus palafrés, vieron estar en el estrado un diablo muy feo e mucho espantable, que tenía los braços sobre los condes, e semejava que los sacava los coraçones e los comía. (I, p.298)[14]

Las escenas de un diablo desagradable en actitud de comer corazones es frecuente en los adornos de pórticos y sillerías de catedrales góticas construidas en el mismo período en que se escribió la obra que tratamos.

La última sección nada tiene que ver con la vida de San Eustaquio y poquísimo con la del Caballero Cifar porque el relato abandona a este héroe para ocuparse de las aventuras de su hijo menor; al mismo tiempo, el tono de la narración pierde su carácter austero y se vuelca hacia el tipo de *romance* en el cual el tema del amor, y una discreta sensualidad, son elementos preponderantes. Entre el retrato de Cifar de la primera sección, que lo muestra "buen cavallero de armas e de muy sano consejo a quien ge lo demandava, e de grant justicia quando le acomendavan alguna cosa do la oviese de fazer, e de grant esfuerço" (I, p.23) y el de su hijo Roboán, que "era el mejor acostumbrado cavallero mancebo que ome en el mundo sopiese; ca era mucho apuesto en sí, e de muy buen donario e de muy buena palabra e de buen rescebir, e jugador de tablas e de axadrés, e muy buen caçador de toda ave" (II, p.159), media no sólo un núcleo de peripecias diferentes, sino una forma nueva de presentar al personaje. Otro tanto sucede entre Grima, la esposa de Cifar —casta y piadosa, firme en sus sentimientos y creencias— y la infanta Seringa, que llega a declarar su amor a Roboán antes de que éste lo haga (II, p.211). Personajes y aventuras coadyuvan a formar el clima caballeresco de la última sección donde las escenas cortesanas se destacan más que las batallas. Por esto, el episodio de las Insulas Dotadas[15] que aparece en esta

parte se integra mejor al relato que el del Caballero Atrevido, su homólogo en muchos sentidos, aunque colocado en un contexto poco propicio.

En conclusión, consideramos que los elementos que señala Menéndez y Pelayo tienen asignados diferentes lugares en el texto, con excepción del didactismo que corre a lo largo de todo él. El componente hagiográfico pertenece a las primeras secciones, y el caballeresco es primordial en la última. A pesar de esta dicotomía, la voz narradora se mantiene sin cambios a lo largo de la obra.

El texto comienza con esta declaración: "Cuenta la historia que" (I, p.21) y, poco más adelante, dice que "este libro nunca aparesció escripto en este lenguaje fasta agora" (I, p.22); luego, a lo largo de todo el relato, se repiten expresiones como "dice el cuento"; al final, se admite la participación de un traductor: "dize el traslaudador" (II, p.323). Todo ello completa la idea de que no se trata de una creación original. Sabemos que el recurso del manuscrito citado fue lugar común en textos de la Edad Media y posteriores. Sin embargo, Roger M. Walker (1974:52–69) insiste en señalar motivos que dan pie para creer que hubo, verdaderamente, un texto anterior escrito en árabe. Cualquiera haya sido el caso, nos enfrentamos con un narrador que plantea algunos problemas.

Dentro del marco de la obra, la información que entrega un narrador que cita un texto previo queda supeditada a una fuente primaria que no le pertenece. Esto hace que su autoridad aparezca relativizada porque no tiene autonomía, ya que es sólo transmisor, y no fundador, del mundo que menta; por lo tanto, no puede modificarlo ni ampliarlo: no narra, sino que vuelve a narrar. En una frase narrativa proveniente de un narrador primigenio, la responsabilidad es de primera mano; pero cuando el narrador se basa (o simula hacerlo) en una historia previa, el contenido de sus frases pertenece a otra instancia y su responsabilidad queda a salvo. Al no tener acceso al texto aludido, resulta imposible hacer comparaciones, de modo que debemos aceptar lo dicho como si se originara en el discurso que tenemos delante. En nuestro caso, el narrador admite que puede haberse faltado a la verdad en el texto original y salva su responsabilidad: "cuidaron algunos que no fueran

verdaderas las cosas que se y contienen [. . .]. Pero commoquier que verdaderas no fuesen, non las deven tener en poco" (I, p.22). De todos modos, nuestro mecanismo de lectura nos hace pasar por encima de estos detalles y el texto se consume a partir de la voz narradora que lo presenta, sin que se preste atención a lo ecos de aquélla otra (ficiticia o no) que, de tanto en tanto, se cita con bastante vaguedad. Si salimos de los límites estrictamente textuales, es difícil pensar que este narrador haya podido basarse literalmente en la fuente original.

La voz narradora no aparece caracterizada en ningún momento, pero hay algunos detalles que la identifican con un perfil que poco se aparta del que hemos admitido para el desconocido autor, esto es, un hombre del clero. Sin embargo, el narrador parece más interesado en subrayar la importancia de la doctrina religiosa que la presencia de la Iglesia: en ningún momento, por ejemplo, aparece un sacerdote en posición destacada, ni se concede espacio narrativo especial a las ceremonias del culto.[16] Esto hace pensar en un narrador laico que, aunque se muestra profundamente imbuido de fe católica, no tiene interés en destacar las ceremonias de la Iglesia ni colocar a sus miembros en posición prominente. Pero el espíritu que se pone de manifiesto en las momentos que dan paso a sus afanes didácticos contradice, de alguna manera, lo anterior. Ese narrador intruso no pierde oportunidad de cerrar un episodio, o interrumpirlo por la mitad, con discursos rectores que recuerdan, por sus aires mayestáticos, el sermón obispal despachado desde un púlpito prestigioso. Así es, por ejemplo, el que se ocupa de dar consejos a los caballeros (I, p.25), el que habla de la piedad (I, p.43), el que señala la maldad de ciertas mujeres (I, p.292) o el que advierte sobre las flaquezas del corazón (II, p.286).

Otro de los rasgos que se pueden percibir es una idea permanente de los valores aristocráticos que, si bien fue substrato común de las obras medievales, aparece especialmente destacada en ésta. El Caballero Cifar, antes de entrar a Galapia, debe someterse a un interrogatorio en el que se averigua su posición social (I, p.62); el hospital que funda Grima es sólo para hidalgos y, cuando sus hijos llegan allí, unas mujeres que no

los conocen "dixieron que si eran fijos dalgo, e ellos respondieron que lo eran, e así los acogieron muy de grado e mandaron guisar de ayantar" (I, p.229). En los dos banquetes que se describen (II, pp. 230 y 254) se señala la distribución de los comensales hecha de acuerdo con su rango social.

El narrador, frente al material que expone, y a pesar de que repite que se trata de algo que no le pertenece, mantiene una autoridad permanente de testigo atento y dueño de todo. En consecuencia, los personajes se perciben mediante su discurso, situación que se aplica a las acciones y, también, a sus sentimientos y pensamientos; sin embargo, muchas veces se retira para permitir que los mismos dejen oír su propia voz. Por momentos asume características de narrador bíblico, y transmite los pensamientos de Dios (cosa que ocurre con más frecuencia en las dos primeras secciones): "Mas Dios poderoso [. . .] non quiso que rescebiese mayor quebranto, mas quiso que rescebiese onrra e plazer en este fecho" (I, pp.89-90); "non quiso Dios que mucho durase, así commo adelante oiredes" (I, p.285).

El recurso de la anticipación es siempre tan lacónico como muestra la cita anterior; se nota, en cambio, una conciencia clara del material que ha entregado porque —además de recordar sintéticamente al vago narratario algo que ya relató con frases del tipo "commo ya oistes"—, establece paralelos entre diferentes partes del texto. Esto ocurre, por ejemplo, cuando al describir el banquete que dan a Roboán en las Insulas Dotadas, dice: "Ca bien valíe esta baxilla tanto o más que la que fué puesta delante del Cavallero Atrevido quando entró en el lago con la Señora de la Traición, salvo ende que aquélla era de infinta e de mentira, e ésta era de verdat" (II, p.255), lo cual alude a la descripción de la mesa que fue puesta en el otro episodio (I, p.286). Estas referencias contrastan con un descuido de la memoria de ciertos personajes, que consideramos deliberado, como más adelante veremos.

Lo anteriormente dicho se refiere al papel del narrador, pero también los personajes tienen voz. En términos generales, el tratamiento de los discursos no se diferencia del que hemos analizado en *LCC*, aunque se presentan algunos casos particulares. También aquí se encuentran muchos discursos directos extensos. Aquéllos que tienen carácter público

aparecen, la mayoría de las veces, en boca de Cifar, tal como el que pronuncia frente a los habitantes de Galapia (I, p.92) o a sus vasallos de Mentón (I, pp.304-5); en ciertas ocasiones, los que son un recuento de acciones pasadas sirven, igual que en *LCC*, para referir a un personaje hechos que éste ignora pero que el relato ha consignado, caso que se encuentra en la historia que un hombre narra a Grima (I, p.216-7). En otras ocasiones, aportan información que la narración no ha dado, como es el discurso del Caballero Amigo cuando rinde cuentas de su misión ante el rey de Grimalet (II, p.176). También en esta obra se encuentran discursos directos que aparecen como resumen de las palabras de un grupo, emitidos por una sola voz que se expresa en plural:

> —Certas— dixieron los otros—, bien cuida este cavallero que descercáremos nos este rey por sus palabras apuestas. Bien creedes que lo non faremos fasta quel tomemos por la barba. (I, p.188)

Como característica propia, *ECZ* presenta discursos directos en diálogos de andadura rápida, con frases breves y mínima interveción del narrador; he aquí un fragmento de uno de ellos:

> E ella le preguntó:
> —Amigo, ¿sodes cavallero?
> —Señora—dixo él—, sí.
> —¿E sodes fijo de rey?— dixo ella.
> —Sí— dixo él—, loado sea Dios, que lo tovo por bien.
> —¿E sodes casado?— dixo la infante.
> —Certas, non— dixo Roboán.
> —¿E de quál tierra sodes?— dixo ella.
> —Del regno de Mentón— dixo él—, si lo oístes dezir. (II, p.160-1)[17]

Este tipo de diálogo vivo da cuenta de una escena de carácter privado, lo que contrasta con la mayoría de los mencionados anteriormente, que tienden a presentar discursos públicos. Otra innovación que aparece en esta obra, y que recuerda a las novelas griegas, es un tipo de diálogo estilizado, también privado, pero artificioso. El más extenso es el que tiene lugar durante el primer encuentro entre Cifar y el ribaldo:

> El ribaldo le dixo:
> —Cavallero desaventurado, muchos tuertos has de rescibir.
> —Plázeme— dixo el cavallero—, porque non puedo nin los quiero fazer a ninguno.

El ribaldo le dixo:
—Cavallero desaventurado, nunca serás poderoso.
—Certas— dixo el cavallero—, mientre que oviere paciencia e alegría bien abré poder en mí; e crey que aquel non es poderoso el que non ha poder en sí.
El ribaldo le dixo:
—Cavallero desaventurado, nunca serás tan rico commo aquel señor de aquel castiello que allí paresce.
—¿Del señor de aquel castiello me fablas?— dixo el cavallero—. Sepas que arca es de bolsas de embidia peligrosa: ca todos le han embidia por le desfazer. (I, p.148)

Mikhaïl Bakhtine (1979:180), al ocuparse de la novela que llama sofística (cuyo origen es la novela griega, y algunas de cuyas características pasaron a la novela de caballerías y a la pastoril) señala que en ella se encuentra una neta estilización del material, lo que se concreta es un discurso absoluto e idealizado, puramente monológico.[18]

En general, en *ECZ* se usan poco los monólogos interiores. Hay algunas plegarias dadas en forma de discurso directo pero pronunciadas en voz alta, lo que significa que forman parte del mundo exterior —como la que está a cargo de Cifar (I: p.28) y que su esposa oye; sin embargo, otras que pronuncian Cifar (I, p.122) y Grima (I, p.140) aparecen como un discurso directo callado, esto es, un monólogo interior. Pero, con estas salvedades —propias de los relatos hagiográficos en los que se enfatiza la devoción de los santos en su comunicación con Dios—, uno de los contados monólogos interiores que se encuentran en *ECZ* aparece en un ejemplo intercalado:

E el que mató al ome bueno [. . .] pensó en su coraçón e dixo así:
—¡Cativo errado! ¿con quáles ojos paresceré ante mío señor Dios el día del juizio, e cómmo le podré catar? Certas, non sin vergüença e sin grant miedo, e en cabo rescibrá mi alma pena en los infiernos por estas almas que dexo perescer, e non aviendo culpa en muerte de aquel ome bueno que maté por mi grant locura. (I, p.445)

El mismo ejemplo está en *Disciplina Clericalis*, de Pedro Alfonso (1948:98–102), donde también hay un extenso monólogo interior, a cargo del mismo personaje, que tiene un desarrollo similar. Es posible que el autor de *ECZ* haya conocido la obra de Pedro Alfonso, muy difundida en la Edad Media y, al tomar el ejemplo de ella, adoptó un tipo de discurso directo de pensamientos que no formaba parte de sus recursos narrativos

habituales.[19] Los discursos indirectos, por su utilización y su frecuencia, son similares a los que se encuentran en *LCC*. También aquí resumen las palabras de un grupo de personas:

> Los cavalleros le respondieron que mandase lo que toviese por bien, ca ellos prestos eran para ir do él quesiese e caloñar la desonrra del conde; ca mejor les era morir en el campo faziendo bien, que aver a estar encerrados quando los toviesen cercados. (I, p.263)

Y hay discursos indirectos en los que un personaje hace un recuento de hechos pasados: "E ella le dixo que era una dueña de tierra de las Indias que fincara desamparada de su marido e que non sabía si era muerto o si era bivo" (I, p.134). En algunos casos, aparecen diálogos rápidos que el hablante básico incorpora como discursos indirectos a su propia voz:

> E el cavallero, quando lo oyó, dixo al portero que lo dexase salir, e el portero dixo que lo non faría si le non prometiese quel diese algo si Dios le ayudase. El cavallero dixo que si Dios le ayudase a acabar su fecho, quel daría el cavallo del otro, si lo quisiese tomar. (I, p.184)

Tal como sucede con los discursos directos, pocos son los indirectos que transmiten los pensamientos de un personaje, aunque hay dos plegarias dadas en esa forma: la que eleva Cifar a Dios (I, p.303) y la que dicen (aparentemente al unísono) Grima y la señora de Galapia (I, p.89). Cuando el narrador consigna un discurso indirecto de pensamiento, lo hace con frases engastadas en su propio discurso:

> E el buen Cavallero Zifar, veyendo esto, pensó en su coraçón qué razón podría ser por que el rey, aviendo tan grandes guerras en su tierra, no embiava por él assí como solía, e fué en gran cuidado e tristeza [. . .] (I, pp. 27-8),

porque es él quien toma a su cargo la mayor parte de la información sobre los aspectos interiores.

En efecto, uno de los recursos más frecuentes que adopta el relato es dar al narrador libre acceso a la conciencia de los personajes:

> Quando el conde vió que el infante con buen entendimiento podría saber ende la verdat e non se le encubriría por ninguna manera, tovo por bien de le dezir por qué oviera mal querencia con toda la gente de su tierra. (II, p.220)

La información parece ser tomada de la mente del personaje, pero la organización del pensamiento, expuesto de manera tan coherente, corre por cuenta del narrador. Esto se percibe con mayor claridad en frases que ponen de manifiesto un gran cuidado por la forma:

> El rey, quando estas cosas oyó, gradesciólo mucho a Dios e tovo quel avía fecho grant merced, lo uno por aver cobrados sus fijos, e lo otro porque non complió lo quél mandava fazer con saña a aquella dueña, su muger. (I, p.239)

Este rasgo artificioso, que denuncia una severa vigilancia sobre la enunciación (la *elocutio*, tan enfatizada por la retórica medieval) acusa la presencia insoslayable del narrador, lo que se ve acentuado cuando se resume el estado interior de un grupo:

> E esta palabra plogó a algunos e pesó a los otros; ca bien entendieron que si guiar se oviesen por este cavallero, que los metería en lugar do las manos oviesen mester. (I, p.74)

Bajo esta forma se transmiten estados mentales muy particulares, como el sueño del ermitaño (I, p.59). Más curiosa es la participación del narrador en el episodio del Caballero Atrevido, que es una alucinación porque "este fecho era obra del diablo" (I, p.285), cosa que se confirma más adelante cuando, al compararlo con el episodio de Roboán en las Insulas Dotadas, se menciona que la vajilla del banquete es verdadera, mientras que la otra "era de infinta e de mentira" (II, p.255).[20] Ese mundo irreal se va abriendo a los ojos del personaje a medida que avanza; por momentos, el narrador parecería plegarse a la visión de éste y dar, así, un relato con focalización interna. Pero luego interrumpe esa actitud para imponer su presencia, independizada del personaje, mediante un comentario: "E certas, dezía bien si el amor tan verdadero era commo ella le mostrava" (I, p.285); o mediante una perorata moralizadora (I, p.292) que ilustra, a continuación, con un largo ejemplo (I, pp.293-7). De esta manera, al quedar la narración sometida a su presencia conspicua y

permanente, se rompe el rigor necesario para mantener la focalización.

Otra de las formas adoptadas por el relato muestra a un narrador que no sólo toma su información de la mente del personaje sino que, además, aclara detalles que escapan al mismo: "e llegó allí donde estava el infante Roboán, pero que non sabíe que allí estava el infante de pie" (II, p.182).

A pesar de lo anterior, y de la escasez de monólogos interiores, los personajes expresan frecuentemente pensamientos y emociones en sus discursos directos. Por ejemplo, es de este modo que Grima manifiesta su dolor por la partida de Roboán: "e fincaré triste e cuitada pensando siempre en vos; e ¡mal pecado! non fallaré quien me conorte ni quien me diga nuevas de vos en cómmo vos va" (II, pp.156-7). Las frases narrativas que parten de los personajes no merecen, en principio, toda nuestra confianza; sin embargo, el narrador de *ECZ* siempre señala aquéllas que no responden a la verdad:

> —Señor— dixieron los otros—, fuertes cosas demandades, e non ay cosa en el mundo por que el rey lo fiziesse.
> E en esto mentíen ellos, ca dize el cuento que el rey les mandara e les diera poder de pleitear [. . .]. (II, pp.202-3)

Pero estos casos no son muy frecuentes porque el relato, que pasa del espíritu hagiográfico al caballeresco, desdeña la mentira. El episodio del ribaldo en la huerta (I, pp.174-7), único por su carácter festivo, está planteado de tal manera que no es necesario aclarar que el personaje miente.

Una mención aparte merece el tratamiento de la memoria de los personajes, un rasgo interior que ha evolucionado en el curso de la historia literaria. Al principio de este trabajo citamos las palabras de Vladimir Nabokov (1983:28), quien señala que la memoria consciente del texto (desarrollada, según él, en el siglo XIX) hace que "we feel that the characters remember and know events that we know and remember about them". Tal como hemos mencionado antes, el narrador de *ECZ* exterioriza una memoria clara de lo que ha ido relatando; muchas veces los personajes, por su parte, manifiestan tener memoria, ya sea con sus propias palabras o a través de la voz narradora: Grima recuerda a su esposo,

luego de nueve años de separación, al ausentarse del reino de Orbín (I, p.141) y, más tarde, cuando un hombre le cuenta los sucesos acaecidos en el reino de Mentón, se pregunta si no se tratará de su marido (I, pp.217–8); Garfín recuerda, y narra, escenas de su niñez al rey de Mentón sin saber que es su padre (I, pp.137-8). También Cifar recuerda al ermitaño que le diera albergue y envía al Caballero Amigo con regalos (I, p.308); Roboán, por su lado, tiene presente las palabras de su madre antes de partir (II, p.230). Todo esto demuestra que el texto toma en cuenta tanto la memoria de lo narrado como la de los personajes.

En oposición a lo anterior, Cifar y Roboán dan muestras de haber perdido la memoria a la hora de formar nuevas parejas, porque el texto se circunscribe a los acontecimientos de los episodios respectivos y deja de lado —deliberadamente, aunque de manera ingenua— el pasado de estos personajes. El relato comienza con la vida de Cifar casado con Grima; después de la separación, se alternan sus aventuras, lo que significa que ambas vidas importan para el mundo narrado; sin embargo, cuando Cifar considera la posibilidad de casarse con la hija del rey de Mentón para llegar a ser rey del lugar (I, p.156), el narrador no agrega al discurso del personaje ninguna acotación sobre su vida pasada, como si Grima se hubiera esfumado y sólo quedaran el presente y el futuro. Tampoco lo tuvo en cuenta la voz del cielo que, en el sueño del ermitaño (I, p.160), le anuncia que se va a casar con esa infanta. Otro tanto sucede cuando dicho casamiento se realiza (I, p.211). Es necesario que transcurran dos años para que

> estando un día folgando en su cama, vínosele emiente de commo fuera casado con otra muger, e oviera fijos en ella, e commo perdiera los fijos e la mujer. Otrosí le vino emiente las palabras que dixiera su muger quando lo el contara lo que acaesciera con su avuelo. (I, p.212)

Parece que Cifar, en ese momento, recupera el "buen seso natural" con que se lo describe al principio (I, p.23). Este no es, exactamente, el caso de *paralipse* que analiza Gérard Genette (1972:212) porque se trata de una elisión circunstancial de conocimiento que el texto no ha ocultado, pero que no pone en juego en ese momento porque la boda es

necesaria para que el héroe llegue al trono y, de este modo, romper la maldición que pesa sobre su linaje, que es uno de los propósitos de la obra. Creemos que en la memoria de Cifar, por ese motivo, al recuerdo de la mujer se sucede el de su abuelo, que fue quien lo puso al tanto de la mala fortuna familiar (I, pp.49-50).[21]

En la última sección de la obra, y en circustancias semejantes, también Roboán da muestras de una pérdida parcial de memoria. Después de alejarse de la infanta Seringa, con promesas de retorno para formalizar la boda que ella le ha propuesto, llega a las Insulas Dotadas. La emperatriz de ese lugar le impone un casamiento que Roboán acepta sin recordar aquellas promesas. No se trata, en este caso, de un olvido que lo haga caer en situación de bigamia, pues él es soltero; pero pone en evidencia —por desmemoria, no por volubilidad— la poca firmeza de sus sentimientos. Mucho después, cuando el episodio de las Insulas Dotadas ha terminado, y ya es emperador de Tríguiada, al considerar el ruego de sus súbditos para que tome mujer,

> vínosele emiente de las palabras que oviera con la infante Seringa, e embió allá al Caballero Amigo, al que dezían el conde Amigo, a saber si era biva o si era casada, e si la fallava biva e non casada quel diese una carta de creencia que le embiava, e quel dixiese de su parte quel quería complir lo que prometiera de casar con él, si a ella ploguiese. (II, p.316)

Cuando la infanta abrió la carta, encontró dentro un anillo que había dado a Roboán en el momento de la despedida (II, p.317); de esta manera, el texto informa (tardíamente) que Roboán, a pesar de sus otros olvidos, había conservado la joya durante todo aquel tiempo.

La conciencia de sí, el recuerdo de la propia existencia basada en la acumulación de experiencias y de hechos vividos son elementos esenciales para construir con solidez la psicología de un personaje. El Cid, Fernán González o el Caballero del Cisne van sedimentando, cada cual a su manera, el pasado; cuando algo olvidan —como el Cid con el episodio de los judíos—, lo hacen para siempre. En *ECZ* no falta esa memoria interior del texto que vincula detalles retrospectivos, ya sea en la voz del narrador, alerta a la totalidad de su discurso, o en la conciencia de los personajes. Pero en los casos que hemos

señalado, se suspende transitoriamente toda vinculación con episodios anteriores para concentrarse en uno de ellos, como si los demás no existieran, como si la obra comenzara allí. Es verdad que el análisis de un texto tan alejado de los principios de interpretación actuales corre siempre el riesgo de ignorar los códigos que fueron tenidos en cuenta en el momento de su creación Al respecto, observa Paul Zumthor (1980:23): "Nous percevons, d'une part, la nécessité de 'coller aux faits', perçus dans leur conditionnement culturel propre; mais, d'autre part, la nécessité d'en intégrer la lecture à notre propre fonctionnement culturel". En este caso, de todos modos, la aceptación de la verosimilitud en cuanto a los hiatos de memoria se resiente porque no son permanentes, sino esporádicos. Justina Ruiz de Conde (1948:43), al considerar el olvido de Cifar, decide que el autor "se encuentra con un terrible problema: el de conciliar la poligamia con el catolicismo, lo que salva con cierta habilidad"; más adelante (p.83), al no encontrar explicación por el olvido de Roboán, interpreta que "habrá que aceptar que Seringa no es la fuente inspiradora de las andanzas de Roboán". Para nosotros, la habilidad del autor no es tanta porque en ello se percibe una treta narrativa usada en menoscabo de la integridad de esos personajes, lo que crea en ellos una discontinuidad perjudicial.

Hasta aquí hemos establecido la manera general que tiene la obra de mostrar los aspectos interiores de los personajes, o aquéllas particulares que son comunes a todos ellos; hay otras características, en cambio, que son privativas sólo de algunos. No se trata de recursos narrativos diferentes, sino de un manifiesto interés por ciertos aspectos temáticos, cosa que, entre otras, señala las diferencias entre las secciones que ya hemos mencionado .

Las dos primeras secciones se ocupan de Cifar (de su esposa también, aunque un poco menos); la última de Roboán. La diferencia que existe entre estos dos personajes es enorme y, al mostrar la pintura moral de ellos, la narración cambia de carácter. Cifar es, al mismo tiempo, un santo laico y un héroe épico que muestra algunos puntos de contacto con el Cid; del primero tiene la paciencia, la resignación y el respeto a Dios; del segundo la ambición. Roboán comparte con su padre, aunque de manera menos manifiesta, la

ambición, pero su conducta siempre lo coloca en un plano diferente: más que un héroe, es un individuo para quien el amor y las aventuras galantes importan mucho. Por ello, las secciones que se ocupan de Cifar tienen un carácter despojado y adusto, propio del relato hagiográfico y de la canción de gesta; la última se aproxima al *roman d'aventures* y, en consecuencia, a la novela de caballerías.

Ya mencionamos que *ECZ* se basa en la vida de San Eustaquio (o Plácido); en la *Gesta Romanorum* (1959:193), Dios le dice a éste: "Thou must demonstrate thy self another Job; but from the very depth of humiliation, I will restore thee to the summit of earthly splendour". Si bien la comparación con Job no aparece en nuestra obra, la vida de Cifar, en gran medida, está guiada por los mismos valores que guiaron la de San Eustaquio: paciencia y resignación. La sumisión de Cifar a Dios es total "ca él es señor de los cielos e de la tierra e del mar e de las arenas, e ninguna cosa non puede salir de su poder" (I, p.119); también lo es la confianza que en él deposita porque "nunca fué desigual de sus fechos [. . .]; ca él siempre suele començar bien e acabar mejor, e acrecentar bien en sus bienes e en sus dones, mayormente a aquellos que se tienen con él" (I, p.92). En la parte final de esta cita se percibe la esperanza de alcanzar un lugar destacado en este mundo, donde resuenan ecos de las palabras que Dios dijera a San Eustaquio ("I will restore thee to the summit of earthly splendour").

La resignación de Cifar se pone de manifiesto cuando sufre la pérdida de sus dos hijos y de su mujer. Luego de la desaparición del primer hijo,

> tornóse muy cuitado e muy triste, e dixo a la dueña:
> —Vayámosnos para esta cibdat que está aquí cerca; ca non podemos aquí fazer si non gradescer a Dios quanto nos fas, e tenérgelo por merced. (I, p.116)

Y cuando Grima le informa que no ha encontrado en la posada al segundo de los niños, sus primeras palabras son: "nuestro señor Dios derramar nos quiere; e sea bendito su nombre por ende" (I, p.117). Luego, al confirmarse la desaparición, el texto establece la diferencias de sentimientos:

> E quando llegaron con este mandato al cavallero e a su muger, pesóles muy de coraçón, señaladamente a la madre, que fizo muy grant duelo por él, de guisa que toda la vezindat fué y llegada. (I, p.118)

Cuando los marineros raptan a Grima, la gente que estaba en el lugar "fueron mucho espantados de tan grant enemiga commo avían aquellos marineros fecho" (I, p. 122); Cifar, en cambio, se resigna prontamente y cuando se dirige a Dios acepta la voluntad de éste y se ofrece para otros sacrificios:

> —Señor Dios, bendito sea el tu nombre por quanta merced me fazes, pero, Señor, si te enojas de mí en este mundo, sácame dél [. . .] pero si aun te plaze que mayores trabajos pase en este mundo, fas de mí tu voluntad; ca aparejado estó de sofrir que quier que me venga. (I, pp. 122-3)

Una exposición más clara de sus convicciones aparece en la conversación que mantiene en su primer encuentro con el ribaldo, cuando éste le pregunta por qué no llora la pérdida de su familia:

> —¿Qué ome es —dixo el cavallero— quien llora muerte de los mortales? Ca ¿qué pro tiene el llorar, en que aquello por que llora non se puede recobrar? [. . .]. Onde, bienaventurado es aquel que sopo pasar con paciencia las pérdidas deste mundo. E, amigo, ¿qué maravilla es en se perder los mis fijos e la mi muger? Ca se perdió lo que se avía a perder, e por aventura que los rescebió Dios para sí, ca suyos eran, e así me los tollió Dios para sí. (I, pp.149-50)

Estas palabras no quitan que, mucho más adelante, cuando es rey de Mentón y los hijos han vuelto a su lado, se preocupe por la ausencia de ellos durante un conflicto político:

> E maravillávase de Garfín e de Roboán que non venían y con él, e demandava mucho afincadamente por ellos e non fallava quién dixiese recaudo dellos [. . .]. E el rey, con recelo que tomasen algunt empescemiento en algunt logar, estava muy cuitadadoso e non podía folgar ni asosegar. (I, p. 257)

Lo anterior, si bien parece una contradicción, se acepta como resultado de una nueva etapa en la vida de ese personaje que no evoluciona, pero que sufre mutaciones; realmente contradictorio nos parece, en cambio, el tema de la ambición personal que mal se marida con la resignación o la paciencia. En esta vertiente se acerca a algunos aspectos del Cid: al comienzo del relato, el rey lo menosprecia "queriendo creer en los enbidiosos

lisongeros" (I, p.26); parte de su tierra en procura de medra; su historia termina cuando ha conseguido llegar a ser un rey rico y respetado. Esto se refiere a prestigio y bienes materiales que nada tienen que ver con un perfeccionamiento espiritual resignado y paciente. Pero, a pesar de algunas coincidencias, no se puede decir que el Caballero Cifar represente a un héroe cidiano tardío, ni que sus hazañas se puedan asimilar a las de un cantar de gesta. La vida de este personaje, librada a la mentalidad de la sociedad castellana de su época, se adapta con dificultades a la del santo romano que murió en martirio por no abjurar de su fe; por esta razón, y a pesar de opiniones contrarias, lo encontramos un tanto híbrido, indeciso entre dos modelos que no se conjugan bien.

En la última sección de la obra se asiste a un cambio de atmósfera; el nuevo encuadre se sustenta sobre otros valores, y por el mismo corren aires diferentes.[22] Lo que allí impera es un espíritu cortesano que no había tenido lugar antes, tal como el que aparece en los diálogos ingeniosos y punzantes que mantienen Roboán y la dueña Gallarda (II, pp.162–3 y 168–9), las escenas discretas sobre temas privados (II, p.165), los paseos por las ciudades de un grupo de personas (II, pp. 164 y 256) o la ceremonia de coronación (II, p.254). Roboán, que carece de la paciencia y la resignación de su padre, se encuentra instalado dentro de un marco propicio para gozar de los placeres de la vida y del amor. Como a todo personaje de *romance*, los lazos que lo unen a su comunidad no son rígidos: su vida es pública y privada a la vez; su personalidad y sus peripecias no tienen que ser ejemplares para despertar admiración, como en el caso de los héroes épicos y de los santos de los relatos hagiográficos; ya no se trata de presentar a un personaje grandioso e impecable, perfecto en pensamiento y en acción sino que, tal como observa John Stevens (1973:170), en el *romance* "the hero himself must not embody achieved perfection". Esta falta de exigencias permite aperturas a regiones más íntimas, particulares, y, también, contradictorias. Por este motivo, si recurrimos a algunos de las pruebas de E. M. Forster que analizamos antes, podemos decir que Roboán no es un personaje *flat* porque logra sorprendernos. El ejemplo más claro se encuentra en la aventura de las Insulas Dotadas

porque, al sucumbir a la trampa que le tiende el diablo, aparece como un ser débil y licencioso, atento sólo a la codicia, características que no había mostrado antes, y que se borran después. Esto es posible porque se trata de una obra formada por episodios que se vinculan con aceptable coherencia, pero donde también se encuentran discontinuidades. La personalidad de Roboán pone de manifiesto estas discontinuidades pues, de pronto, se exhibe con atributos que sólo valen para el momento pero no representan una magnitud totalizadora. En el caso de Cifar, por el contrario, aunque se alternen la santidad y la ambición, ambas cosas se perciben como diferentes facetas de un mismo individuo.

Roboán no alcanza a consolidar el tipo clásico de la novela de caballerías en la que todo está supeditado, directa o indirectamente, a la aventura amorosa. En este caso, se trata de un personaje fluctuante entre la acción y el sentimiento, sin que la obra ponga en evidencia las relaciones que existen entre ambas cosas.

Un aspecto que separa en forma tajante las primeras secciones de la última es el tratamiento del tema amoroso. Paul Zumthor (1980:20) señala que

> Le moyen âge a, d'éléments hétérogènes, créé les langues que nous parlons aujourd'hui. Il a forgé, pour l'essentiel, les discours que nous tenons et qui formalisent nos pulsions et notre pensée: on l'a dit, il y a longtemps déjà et de façon insuffisamment nuancée, de notre discours amoureux [. . .].

Este discurso amoroso llegó con alguna retardación a la prosa castellana, aunque tuvo apariciones más tempranas en la lírica gallega y catalana, y en las canciones mozárabes. En *ECZ*, por primera vez, se le concede un lugar destacado en la última sección, lo que establece la diferencia que antes mencionamos, y que pasamos a señalar.

En el clima seco y adusto en que se implanta la vida de Cifar no queda lugar para los problemas sentimentales; el amor no entra en la lista de elementos dramáticos considerados: se tiene o se olvida, pero no genera conflictos. Hay, sin embargo, algunas referencias, pero no dejan de ser elementos estáticos de la composición del personaje. En el momento en que Grima oye la plegaria lamentosa de Cifar, el narrador agrega que éste "quando vió a su muger, que amava más que a sí, e entendió que avía oído lo que dixiera, e

pesóle de coraçón e dixo [. . .]" (I, p.29). Más adelante, lo encontramos preocupado por las incomodidades que sufre su mujer durante el viaje (I, p.58). La escena en que se adormece sobre el regazo de Grima, mientras ella lo espulga (I, p.116), tiene cierta ternura. Pero nada más se dice sobre los sentimientos amorosos de Cifar. De pronto, esa relación que, aunque poco mostrada, se acepta como sólida y duradera, queda relegada a un olvido prolongado en la conciencia del personaje (y en la del narrador) cuando se presenta la oportunidad de un nuevo casamiento motivado por la conveniencia, y no por el amor. Esto se ve claramente en las palabras de Cifar al considerar con el ribaldo la posibilidad de una boda con la infanta de Mentón: "—Si este rey de Mentón —dixo el cavallero— fuese descercado por mí e me diese la su fija por muger, e el regno después de sus días [. . .], así lo podría aver sin pecado" (I, p.156). Tampoco la infanta se muestra enamorada, sino que busca su seguridad; así se lo dice a su padre cuando éste le propone que se case con Cifar:

> muy mejor es casar con un cavallero fijo dalgo e de buen entendimiento e buen cavallero de armas para poder e saber amparar el regno [. . .] que non casar con infante o con otro de grant lugar que non sopiese nin podiese defender a sí nin a mí. (I, p.196)

La narración expone el casamiento (I, p.211) como una ceremonia oficial sin la menor referencia a los sentimientos; más tarde, cuando la infanta está en su lecho de muerte, aparece un rasgo de piedad en Cifar que "con muy gran tristeza y con gran pesar la consolava quanto él podía" (I, p.303). Reestablecida la familia inicial, todo vuelve a los cauces primitivos, sin que queden rastros de lo anterior, sin que aparezcan, tampoco, sentimientos renovados. En las composiciones épicas, el amor forma parte de la decoración general, pero nunca ocupa el primer plano; lo mismo sucede con las porciones del texto que tienen a Cifar como protagonista.

En la última sección, el clima cortesano es propicio para que Roboán se muestre como un personaje de *romance*, aunque no se trata, como hemos dicho, del típico amante de la novela cortesana que supedita todo a las alternativas de su pasión. Por el contrario,

Roboán es un amante caprichoso e inconstante que abandona a Seringa por motivos vagos, y traiciona a la emperatriz de las Insulas Dotadas por codicia. De todos modos, en esta parte de la obra se encuentra un tema amoroso que no había aparecido antes y que recurre a dos situaciones para mostrar vertientes diferenciadas. La relación que Roboán tiene con la infanta Seringa es el amor reverencial, juicioso, progresivo; la que tiene con la señora Nobleza es el amor apasionado, y el narrador lo destaca como más intenso: "E bien creo que éste fué el mayor amor que nunca ome sopo entre dos que se grant bien quisiesen" (II, p.268).

El relato va introduciendo con mesura la relación con la infanta Seringa. En principio son los otros (a través de la observación del narrador) los que "pararon mientes a las palabras que dixo la infante e en cómmo se mudó la color, e bien tovieron que por aquellas señales que non se despagava dél" (II, p.174). Luego, Roboán se siente halagado y cohibido porque ella le pide que se quede en el reino y "embermesció todo muy fuertemente e non pudo responder ninguna cosa" (II, p.191); durante la misma escena, el conde Rubén susurra a la infanta que podría casarse con Roboán y ella "se paró tan colorada commo la rosa" (II, p.191). Más tarde, Seringa "bien dava a entender que grand plazer rescibíe; ca nunca partíe los ojos dél, reyéndose amorosamente" (II, p.206). En algunos casos, este juego de exteriorización casi emblemático cumple dos funciones, pues, además de fundar el mundo narrado, sirve para informar a los mismos personajes ya que —como se ve en el ejemplo antes citado— los que están en la corte "bien tovieron que por aquellas señales que non se despagava dél". En algún momento, la percepción de esos signos puede hacer cambiar un proceso interno, como cuando Roboán no acierta a interpretar las palabras de la infanta hasta que "quando vido que se le movió la color [. . .] tovo que de todo en todo con grand amor le dixiera aquella palabra" (II, p.192).

La discreción y los pequeños equívocos crean un clima galante donde los sentimientos se van mostrando de a poco, aunque no se los mencione abiertamente porque "ellos se encobrían lo más que odían e non se querían descobrir el uno al otro el amor

grande que avía entrellos" (II, p.214). Cuando, abruptamente, la infanta decide proponer casamiento a Roboán (II, p.215), sus palabras adoptan la forma de un discurso formal, de estilo noble y con muchos circunloquios, con el cual trata de sobreponerse a la vergüenza que tal decisión le provoca, y que el narrador subraya a continuación. Roboán, por su parte, contesta en el mismo tono, aunque es más explícito y habla de su amor: "Pero digo que sepades de mí atanto: que del día en que nascí fasta el día de oy, nunca sope amar muger a par de vos, ca una sodes de las señoras que yo más amo e más precio en mi coraçón" (II, p.216); pero, al mismo tiempo, le solicita permiso para marcharse por un año, pedido al que accede la infanta con palabras adecuadas al clima de cortesía que impera en el momento. De esta manera se cierra una etapa de la relación entre ellos, que volverá a abrirse más adelante para dar lugar a un casamiento formal, cuidadoso de las leyes sociales.

El tipo de amor pasional, con ribetes eróticos que se soslayan, se encuentra en la aventura de las Insulas Dotadas que muestra elementos cercanos a la "materia de Bretaña". Tal vez no por simple coincidencia, allí se dice que la señora Nobleza desciende de Yuan, quien tuvo algún problema con la reina Ginebra, y cuya historia fue recogida en un libro, datos que son una referencia, aunque confusa, a la tradición bretona.[23]

En este episodio no existen los prologómenos galantes ni los lentos juegos de aproximación; no aparecen los rubores ni ningún otro signo que dé cuenta de un proceso. El casamiento con la emperatriz sucede a la llegada de Roboán, sin preparativos porque es cosa predeterminada por Dios, tal como le explican las doncellas que lo reciben: "E nuestro señor Dios [. . .] vos quiso endereçar e guiar a este logar, donde avedes de ser señor, e darvos por compañera a la emperadriz" (II, p.251). Luego del banquete y del canto de un grupo de doncellas sáficas que acompañan a la pareja, la unión queda consumada, hecho informado por el narrador de manera sucinta: "E deque ovieron cantado las donzellas, fueron folgar. E deque ovieron dormido" (II, p.255). De la misma manera se informa sobre las relaciones entre Roboán y el diablo trastrocado en figura de mujer. La primera vez, de manera fugaz pero inequívoca, se dice: "E él, por cubdicia del alano,

ayuntóse con ella, e desí preguntóle cómmo podríe aver aquel alano" (II, p.257). En el segundo encuentro, el diablo–mujer le exige favores idénticos para darle otro dato: "si me toviésedes el amor que posistes comigo, yo vos amostraría en cómmo oviésedes otra dona mejor" (II, p.260), cosa que Roboán promete hacer, pero cuya exposición se evita hasta que "la geute [sic] del emperador se maravillava porque lo non veía salir a ninguna parte, nin tocava el cuerno así commo solia. E el emperador estava con aquella dueña departiendo" (II, p.261), con lo cual queda admitida la desaparición momentánea del personaje, aunque la acción de "departir" sea eufemística. En el último encuentro, la mujer pide lo mismo para revelarle otro secreto, y Roboán vuelve a acceder (II, pp.268–9), pero la narración no hace la más leve mención al acto de amor, aunque debemos suponer que tuvo lugar porque ella cumple con lo prometido.

Es diferente la actitud de la narración para dar cuenta de los momentos de intimidad entre Roboán y la emperatriz. En esos casos no se recurre al silencio, sino a una técnica de sustitución del acto significante: los escarceos amorosos, las tensiones de seducción y rechazo se exponen como un jugueteo de manos que es menos inocente de lo que aparenta. Por un motivo que el texto no aclara, Roboán trata de evitar los contactos físicos con su esposa una vez que ha iniciado los encuentros con el diablo. En la primera oportunidad que eso sucede, él le besa las manos pero impide que ella lo haga (II, p.259); en la segunda, se repite la misma situación pero la emperatriz, en un momento en que él se descuida, le arrebata las manos y se las besa (II, p.261), después de lo cual "entrellos grand plazer ovo por estas fuerças que uno al otro fizo" (II, p.262); en la tercera oportunidad no hay rechazo de parte de él y, a continuación,

> puso el emperador el açor en su vara e el alano en su camareta, e tornóse para la emperatrís, e estudieron en muy grant solás departiendo mucho de las bondades del açor e del alano [. . .]. E a este solás estodieron bien quinze días [. . .]. (II, p.267)

Nuevamente aparece el eufemismo de "departir" colocado para cubrir el pudor que la obra muestra.

Esta forma velada o evasiva de presentar los momentos eróticos quita intimidad a la narración y, en consecuencia, la interioridad de los personajes queda de lado. Pero esos mismos personajes, en situaciones despojadas de todo contenido pasional, muestran sus procesos internos. Un ejemplo significativo es la escena que tiene lugar cuando Roboán quiere pedirle algo más a la emperatriz y comienza por hacerle toda clase de zalemas, aunque "ella sabía bien lo quel quería demanda" (II, p.269). A la noche,

> el emperador non podía dormir, e estávase rebolviendo mucho a menudo en la cama, non se atreviendo a la despertar e demandar el cavallo. E la emperatrís lo sentió, e paró mientes e pensó en cómmo estava cuidadoso e sospirando e non podía dormir e díxole [...]. (II, p.270)

En casos como estos, el relato vuelve a encauzarse por sus vías naturales que incluyen, entre otras cosas, una discreta atención a los pensamientos y sentimientos.

Los otros personajes de la obra no ofrecen maneras diferentes de mostrar sus aspectos interiores, aunque el caso del ribaldo merece atención especial porque —mientras los otros permanecen idénticos a sí mismos, a pesar de todas las peripecias que pasan— es el único que sufre cambios importantes durante el desarrollo de la narración y se mantiene presente del principio al fin.

La denominación de "ribaldo", sin antecedentes en el castellano de la época, parece provenir de la voz francesa *ribaud* que, de acuerdo con el *Nouveau Petit Larousse Illustré* (1946) significa: "Personne de mœurs déréglées. Jusqu'au XIV^{e} siècle, homme ou femme suivant une armée". Este personaje se adapta, sucesivamente, a las dos acepciones, aunque se aparta de ellas cuando logra alcanzar rangos sociales elevados. Al aparecer por primera vez en la obra, el ermitaño lo considera insensato, loco y pronto a decir necedades (I, p.144); su patrón, el pescador, lo trata de necio (I, p.161). Sin embargo, en el extenso diálogo que mantiene con Cifar (I, pp.150–7) parece cínico, pero sensato; éste lo invita a que lo acompañe y le va cobrando estima. En cierto momento, el ribaldo se demora y el narrador presenta los pensamientos de Cifar:

> e mayor cuidado avía del compañón que perdiera que non de los dineros, ca lo servía muy bien, e tomava alegría con él, ca le dezía muchas cosas en que tomava plazer. E sin esto, que era de buen entendimiento e de buen recabdo e de buen esfuerço, e fallávase muy menguado sin él. (I, p.166)

Como se ve, la valoración de Cifar difiere de las del ermitaño y del pescador.

Una vez que este personaje aparece en el texto, su presencia se repite con cierta continuidad sin que se consignen intervenciones especialmente notables de su parte. Y, de pronto, Cifar, como rey de Mentón, asigna vasallos a sus hijos

> entre los quales era el ribaldo que vino con el rey a la hueste de Mentón quando se partió del ermitaño, el qual avino en armas muy bien e fizo muchas cavallerías buenas; por que tovo el rey por guisado del fazer cavallero e del heredar e de lo casar muy bien, e dezíanle Cavallero Amigo. (I, p.241)

En el *romance*, tal como oportunamente aclara Fernando Carmona (1982:53), la aventura del personaje genera su nombre pues, para la mentalidad neoplatónica medieval, éste confiere el ser a las cosas.[24] Al nombrarlo Caballero Amigo, el rey y el texto le asignan cualidades definidas. De allí en adelante, cumple funciones diplomáticas de responsabilidad y, como emisario de Roboán, demuestra una habilidad política ejemplar. Pero, al mismo tiempo, pierde muchos rasgos de aquella personalidad inicial que lo destacaba del resto de los personajes por su originalidad, y que hacen decir a Marcelino Menéndez y Pelayo (1943:I, p.311):

> El *Ribaldo*, personaje enteramente ajeno a la literatura caballeresca anterior, representa la invasión del realismo español en el género de ficciones que parecía más contrario a su índole [. . .]. Desde el momento en que, saliendo de la choza del pescador, interviene en la acción de la novela, procede como un rústico malicioso y avisado, socarrón y ladino, cuyo buen sentido contrasta las fantasías de su señor [. . .].

Todo lo anterior ha servido para que algunos críticos encuentren en el personaje un antecedente de Sancho Panza, algo que no vamos a discutir pero que, si tiene alguna validez, debe referirse a su primera etapa porque en la segunda, aunque no pierda el buen sentido, se comporta con la dignidad y el aplomo de un aristócrata castellano.

Esta transformación del ribaldo en Caballero Amigo implica, sin dudas, un cambio del personaje durante el curso de la narración; pero ello sucede como una metamorfosis porque no se consignan estadios intermedios ni pensamientos de transición: al igual que el rey le confiere, de buenas a primeras, dignidad de Caballero Amigo, la narración le confiere atributos inesperados. Este tipo de pasaje brusco, tal como señalamos al principio de nuestro trabajo, no implica una evolución porque muestra etapas aisladas donde aparece un conjunto de valores cristalizados cuyo proceso de adquisición queda oculto. De todos modos, establece diferencias importantes con respecto a las inconmovibles características de los héroes épicos y los personajes de las novelas bizantinas.

NOTAS

1 La primera parte (infancia del caballero del Cisne) parece fluctuar entre un manuscrito que está en la Bibliothèque de l'Arsenal de París y el que sirvió a C. Hippeau para su edición de *La Chanson du Chevalier au Cygne et de Godefroid de Bouillon* (1969). La segunda parte (sus hazañas) parece apoyarse en otras dos versiones, aunque no se puede descartar la posibilidad de que el traductor español haya seguido paso a paso un texto desconocido.

2 Gaston Paris (1890) sostiene, por otra parte, que hubo un poema épico francés, anterior al siglo XIII y ahora perdido, con el mismo tema. Además, en el *Parzival*, de Wolfram von Eschenbach, escrito alrededor de 1210, se encuentra el motivo de nacimiento, y luego éste reaparece en un poema anónimo alemán escrito entre 1275 y 1290.

3 En lo que respecta a las proporciones de veracidad y ficción de los poemas de gesta, nos encontramos ante dos posiciones opuestas: la tradicionalista (Menéndez Pidal, Gaston Paris) y la individualista (Joseph Bédier, Ernst Curtius). La primera sostiene que la epopeya se basa en una impresión directa de los hechos históricos, cristalizada en forma poética cuando aun está fresca la memoria de los sucesos; la segunda considera que aparece mucho después de los hechos y que su historicidad es semejante a la de las novelas actuales que toman sus acontecimientos de una crónica. El caso del Cid daría la razón a los primeros, pero el caso de Roldán se presenta más dudoso porque las versiones que conocemos aparecieron con varios siglos de retraso con respecto a los hechos, aunque hay quienes sostienen que hubo versiones casi contemporáneas a los mismos.

4 Para Cicerón y Quintiliano, el tema y la elocución determinaban el *stylus* ; pero en la Edad Media ese concepto se distorsionó y pasó a depender en gran medida sólo de la dignidad social: la calidad de las personas establecía el principio de clasificacion. El *stylus gravis* exigía que los personajes fueran nobles, pero el folklore sólo se sirvió del *stylus*

humilis , en el cual tenían cabida personajes plebeyos.

5 Esas exageraciones, que confieren al personaje una talla desmesurada, respondían a la necesidad de ejemplarizar en tiempos en que las acciones cantadas por la gesta habían dejado de ser un ideal social para convertirse en un modelo estético y era necesario reactualizar el fervor en la lucha. En *Las Siete Partidas* (II, 21, 20) se dispone que los juglares deben recitar ante los caballeros los cantares de gesta porque de ese modo "les crescían los corazones et esforzábanse faciendo bien".

6 Lo que se ha llamado "distancia épica" remite al abismo que separa el momento de la narración del tiempo absoluto (ideal, abstracto) en que la acción narrada tiene lugar; no se refiere, según entendemos, al extrañamiento de la voz narradora.

7 En su edición de *La Gran Conquista de Ultramar* (1979:I,135), Louis Cooper modifica la frase y elimina el uso de la primera persona, lo que nos parece lógico porque el pasaje citado muestra un descuido, y no una intención que se repita en otros lugares del texto.

8 Para no extendernos en citas, damos a continuación algunos lugares del texto donde se repiten estos tipos de discurso indirecto: a) colectivos, en páginas 93, 96, 198, 222, 306, 318, 331, 335, 338, 346; b) diálogos, en páginas 41, 69, 71, 232.

9 Si bien el caso de un niño alimentado por un animal es tema común a muchas mitologías, en la obra del árabe Ibn Tufayl (1948:70), anterior a la que nos ocupa, se encuentra un pasaje en el cual coinciden dos aspectos de la situación planteada en *LCC*, pues se trata del mismo tipo de animal, y se consignan sus pensamientos, aunque sin las prevenciones que la obra castellana muestra: " Su llanto llegó hsta los oídos de una gacela que había perdido su cría. El animal siguió la voz creyendo que era la de un cachorro, y llegó hasta la caja [. . .]. La gacela tuvo compasión del niño, sintió cariño hacia él y le presentó sus pezones, dándole de mamar toda la leche que él quiso".

10 Como excepción a la tradición épica europea, en este caso se presenta al héroe envuelto en una lucha regional, no en una guerra de religión contra los moros, como es el

caso de la *Chanson de Roland* y de *Le Charroi de Nîmes*, en Francia, y del *Cantar de Mio Cid* y el *Poema de Fernán González*, en España. Por esta falta de enfrentamientos de tipo ideológico, que no lo muestran como paladín defensor de la fe cristiana, sino dedicado a una causa privada, el Caballero del Cisne adquiere un rasgo de los personajes de las novelas de caballerías.

11 Con referencia a la dificultad de imaginar un destinatario real de la obra en aquellos tiempos, Roger M. Walker (1974:6) opina que durante la Edad Media hubo una práctica puramente oral que no se basaba en un texto escrito sino en la improvisación que el recitador hacía guiado por su memoria; también era oral la práctica que se basaba en la lectura de un texto escrito, hecha en voz alta por un profesional para un grupo de gente o para un solo individuo, cosa que supone —entendemos— una audiencia más cultivada. Según el crítico, *ECZ* fue compuesto con miras a esta segunda práctica. La repetición de expresiones del tipo "oístes", o "commo avedes oído", originadas en la práctica juglaresca, y que implicarían un intento por mantener la atención del destinatario, se mantuvieron hasta bien entrado el siglo XVI como una convención.

12 Para James Burke (1972:3) no es posible hablar de esa diferencia porque dice que la obra es "a typological formula which begins in the Old Testament, is modified and given its strongest emphasis in the life of Christ, and which must recur in the lives of certain devout Christians until the end of times", con lo que adhiere a la doctrina figural (o topológica) que señalan textos que contienen reflejos del pasado y prefiguran el porvenir. En este caso, para Burke, el Caballero Cifar reactualiza la figura de Cristo y predice otras semejantes, cosa que convierte a *ECZ* en una obra puramente didáctica. Por su parte, Agustina Ruiz de Conde (1948:35-98) sostiene (por otros motivos) que es una obra de total unidad, cuyas partes se justifican mutuamente. Por las diferencias que señalaremos más adelante, no compartimos estas ideas; además, frente a un texto medieval es arriesgado imponer conceptos de unidad contemporáneos sin correr el riesgo de equivocarse.

13 No es posible establecer influencias directas porque no existen pruebas de que esas novelas fueran conocidas en la Edad Media. Sin embargo, José Amezcua (1973:33) sostiene que lo fueron, y Felicidad Buendía, en la Introducción a *Libros de caballerías españoles* (1960:24), admite que llegaron a través de ciertas compilaciones latinas, así como por numerosos conductos orales.

14 Víctor Erlich (1973:369) dice que los formalistas rusos "estaban de acuerdo en subrayar la unidad fundamental de la cultura y la conexión orgánica entre la literatura y otras actividades humanas".

15 Como consecuencia de las investigaciones hechas sobre el origen del episodio de las Insulas Dotadas, Alexander Haggerty Krappe (1931-2:97-103) muestra que se trata de un relato árabe que se repite en *Las mil y una noches*, en *Sendebar* y en *Hitopadesa*. Por nuestra parte, el detalle de la barca y de la hermosa mujer que vive aislada del mundo nos recuerda elementos similares que aparecen en *Guigemar*, un *lais* de Marie de France. Estas coincidencias parecerían confirmar las opiniones de algunos críticos que sostienen que "la materia de Bretaña" recibió influencias árabes, sobre todo después de las Cruzadas.

16 Cuando la señora de la villa de Galapia se casa, "fué ende fecho un estrumento público" (I, p.105); al casamiento de Cifar con la hija del rey de Mentón acude un oscuro capellán que "tomóles las juras, e el Cavallero de Dios rescebió a la infante por muger e la infante al cavallero por su marido" (I, p.211). La descripción más extensa de una misa es la siguiente: "E quando llegó y el Cavallero Cifar falló al clérigo revestido, e descavalgó del cavallo e rogóle que dixiese misa. E el clérigo la dixo muy bien e mucho aína, de manera que todos vieron el cuerpo de Dios e se enmendaron a él" (I, p.81)

17 Diálogos similares se encuentran en I: 86, 132, 187, 234; II: 191, 196, 197.

18 Como complemento de lo dicho por Bakhtine, interesa saber que Scholes y Kellogg (1966:186-7) sostienen que en los lenguajes literarios del griego y el latín —que se habían distanciado notablemente de la lengua hablada— no existía posibilidad de representar la palabra común; por lo tanto, los discursos directos no podían ser miméticos,

sino que debían sufrir una transformación para tener cabida en el texto.

19 El mismo ejemplo, con idéntico tratamiento, aparece en *La vida de Ysopete con les fabulas hystoriadas* (1922: CXII-XIII).

20 Con referencia a la irrealidad del episodio del Caballero Atrevido se plantean ciertas contradicciones. A pesar de los elementos textuales que hemos señalado, hay vínculos entre ese mundo y el mundo "real" de la ficción: el caballero es expulsado del lago por un terremoto que se hace sentir, también, fuera del mismo y lleva consigo a un hijo que tuvo con la mujer que lo arrastró allá. Por otra parte, el rey que no reía también lo había visitado. De todos modos, el texto lo señala como producto de un artilugio diabólico y así lo aceptamos.

21 Hay críticos, como Menéndez y Pelayo (1943:301), que comparan este episodio con *Eliduc*, un *lais* de Marie de France, porque en ambos se da el caso del hombre con dos mujeres. A pesar de esta coincidencia, no encontramos otros motivos para establecer una comparación: Eliduc se enamora apasionadamente de la hija del rey, lo que significa que es el amor, y no la conveniencia, el motivo de su infidelidad; aunque no se casan, mantienen una ardorosa relación física, no una unión casta como en *ECZ*.

22 Esto da lugar a lo que José Ortega y Gasset (1982:101) llama géneros literarios: ciertos temas radicales, irreductibles entre sí, que corresponden a verdaderas categorías estéticas. Para el filósofo español, la epopeya "no es el nombre de una forma poética sino de un fondo poético sustantivo" y la lírica es "a la vez una cierta cosa a decir y la manera única de decirlo plenamente". En otras palabras, el género literario permite una exposición temática nueva, o diferente.

23 Mercelino Menéndez y Pelayo (1943:309) no cree que se trate de *Ivain*, personaje de la Tabla Redonda; supone, en cambio, que el autor citaba de memoria, y por ello trastrocó temas y nombres pero que, de todas maneras, aludía a hechos de la historia del rey Arturo.

24 Del mismo modo, luego de sus triunfos guerreros frente al rey de Ester, Cifar pasa a ser Caballero de Dios (I, p.199).

V LIBROS DE EJEMPLOS

La historia oficial del ejemplo como recurso del método inductivo, base del razonamiento, según Aristóteles, se inicia en el Libro II de la *Retórica*. Allí (1954:133) se trata el uso del ejemplo en la oratoria y se establece la diferencia entre los que se fundan en hechos reales, y los que inventa el orador aprovechándose de dos variedades: el paralelismo ilustrativo, usado por Sócrates, y las fábulas del tipo esópico. Sin embargo, el uso de ejemplos es anterior a cualquier principio de clasificación pues las fábulas existieron desde muy antiguo. A la tradición castellana ingresaron algunas que provenían de la India y de Persia, y hubo cuentos mucho más antiguos.[1] Las fábulas tuvieron gran influencia sobre la literatura de ejemplos. Marcelino Menéndez y Pelayo (1943:I,39) indica que "deben estimarse como precedente forzoso de las obras de Juan Manuel"; para nosotros, si bien tuvieron una influencia relativa en *El Conde Lucanor* , dejaron su impacto en la *Disciplina Clericalis* , de Pedro Alfonso, en *Castigos é Documentos del rey don Sancho* y en el *Libro de buen amor*. La tradición de la fábula esópica fue muy explotada durante toda la Edad Media; Juan Ruiz (1967: 97d), por ejemplo, menciona "esta fábula compuesta, de Isopete sacada" y vuelve a servirse de la misma fuente más de veinticinco veces.[2]

La Biblia ofrece muchos ejemplos —las parábolas evangélicas—, que representan el paralelismo ilustrativo. Según Salvatore Battaglia (1960:69), al entrar a formar parte del Nuevo Testamento (aunque hay algunas muestras en el Antiguo) la parábola se convierte en vehículo de un género didáctico que tiene origen en Oriente y se aparta de la temática sapiencial del tipo práctico–religioso. La huella dejada por la Biblia en los libros de

ejemplos es significativa y cubre dos aspectos. Por una parte, se repite una técnica narativa que Robert Alter (1981:72) describe de este modo:

> The technique of contrastive dialogue is all the more feasible because the fixed practice of biblical narrative, with only a few rather marginal exceptions, limits scenes to two characters at a time —or, sometimes, to the exchange between one character and a group speaking in a single voice as a collective interlocutor.

En los libros de ejemplos, pocas veces hay más de dos o tres voces que forman parte del diálogo y, si hay más, el narrador interviene para dar, en forma de discurso indirecto, la de algunos de ellos. Por otra parte, se pone de manifiesto la aparición de personajes vulgares como actores de las historias, porque hasta ese momento, y también después, el llamado "arte noble" exigía no sólo un estilo de lenguaje especial sino, además, que los temas se refirieran a reyes, héroes o dioses. En la Edad Media, el hombre vulgar pudo ser solamente un personaje ridículo, o un santo.[3] En los libros de ejemplos, por el contrario, encontramos protagonistas comunes: mercaderes, campesinos, burgueses sin relieve, al igual que en la Biblia, donde aparecen los reyes junto a los personajes humildes.

Poco se ha hablado de las influencias que ejercieron las obras latinas profanas sobre los libros de ejemplos, pero no sería aventurado suponer que, durante los siglos XIII y XIV, algunas de ellas hayan tenido peso sobre el ambiente intelectual que leía, con pocas o muchas dificultades, el idioma de los prelados. Marcelino Menéndez y Pelayo (1962:I,338) informa que, en plena Edad Media, existían muchos de esos textos en las bibliotecas de catedrales y monasterios. Si bien se han establecido fuentes latinas profanas en algunas partes del *Libro de buen amor*, poco más se ha hecho para determinar otras influencias en el siglo XIV. En cambio, la repercusión de los textos latinos en la producción literaria española del siglo XV ha sido bien estudiada . Baste recordar lo que recoge María Rosa Lida (1970) en su obra monumental sobre *La Celestina*.

Entre las predicadores cristianos, el empleo de ejemplos se difundió en Europa a partir del siglo XI. Jean Th. Welter (1927:21) afirma que abundan en los sermonarios franceses de esa época, y que su tema coincidía con la exposición doctrinal que los antecedía. Pero raramente los ejemplos fueron creación original de los predicadores. Al principio, los modelos fueron tomados de la antigüedad clásica (Cicerón, Séneca, Valerio Máximo), de los Evangelios y de los escritos del período patrístico, en especial de Gregorio Magno. Pero, a medida que esas fuentes se fueron agotando, se recurrió a libros menos jerarquizados. Derek W. Lomax (1969:303) indica que, a partir del siglo XII, se empezaron a adaptar historias traducidas del árabe.

El uso del ejemplo fue común entre los miembros de las órdenes mendicantes que se dedicaron a la prédica popular. Sus sermones —que decían en lengua vernácula, aunque los pusieron en latín cuando los recogieron por escrito—, abundan en ejemplos. Dice Jean Th. Welter (1927:137) que el empleo del *exemplum* aparece con el origen mismo de la orden dominicana; Gérard de Franchet escribió, hacia 1256, un tratado sobre la forma de componer sermones en que incluía un número considerable de ejemplos relacionados con la vida de Santo Domingo. La intención de los predicadores, pues, era clara: la inclusión de ejemplos en los sermones obedecía a razones didácticas y prácticas, como bien señala Jean Th. Welter (1927:82):

> D'une part, il devait faire comprendre aux chrétiens sous une forme palpable les hautes vérités dogmatiques et morales, stimuler le zèle des bons et faciliter le retour des égarés au bon chemin ainsi que captiver l'attention des auditeurs jusqu'à la fin du sermon [. . .].

Esa actitud propone, a cada paso, el conocimiento y la presentación de tipos humanos, así como de la dialéctica de los instintos. Los predicadores se ocupaban de señalar problemas morales, de fe, etc., relacionándolos, naturalmente, con la interioridad del hombre porque sus procederes aparecían como un derivado del funcionamiento de ese interior, denominado genéricamente alma, de donde emanaba la conducta. En la amplia y controvertida definición de alma entraban los conceptos —más delimitados ahora— de

moral, psicología, etc. Ya las acciones no eran producto de un azar, dictados de dioses caprichosos o repeticiones de modelos míticos. Aunque la discusión formal del libre albedrío se planteó más tarde, la convicción de que el hombre era, en cierta medida, responsable de sus acciones y sus convicciones estuvo presente desde mucho antes. Por ello, los sermones influyeron en el desarrollo de la visión de la vida interior de los personajes. Según Scholes y Kellogg (1966:165),

> As long as a culture emphasizes heroic action and posthumos reputation its literature will remain concerned with such external atributes of man [. . .]. When the private and personal relationship of the individual soul with God supplants this public concept of heroic excellence, then a culture will tend to develop a literature which deals with private relationships and ultimately with other aspects of the inward life.

Esto significa que, al aproximarse a la relación del alma con Dios, el narrador debe asomarse al interior del individuo y, entonces, la *res gesta* queda atrás o, como dice Salvatore Battaglia (1959:72), ya no se repiten las sublimaciones épicas, sino que se repite el vivir.

María Rosa Lida (1969:93) subraya la trascendencia de los ejemplos de los predicadores, en especial de los dominicos:

> los *exempla* de los predicadores no interesan exclusivamente al estudio del folklore, sino también al de la literatura, pues ganan los primeros pasos de la naración novelística romance de intención docente. En Castilla, su tutela, evidente en el contenido de obras como los *Castigos é Documentos del rey don Sancho* y el *Libro de los Enxemplos por a.b.c.*, es altamente probable en gran parte de la porción narrativa del *Libro de buen amor* y en *El Conde Lucanor*.

Sin objetar su posición, creemos que, en lo que toca al tema de nuestro trabajo, sólo una parte del crecimiento de la importancia de la vida interior del personaje está relacionada con el uso de los ejemplos a la manera de los sermones porque el carácter de éstos no deja lugar para un desarrollo interesante. Si los libros de ejemplos se hubieran quedado detenidos en la etapa del sermón, habrían insistido en esa pintura estática y fragmentaria que se percibe en ellos, pero no la habrían enriquecido porque el aspecto interior que se muestra —nada

desdeñable en términos históricos— queda inmóvil; el intercambio entre el mundo interno del personaje y la acción es nulo. En el ejemplo que no pierde su carácter de discurso de púlpito, como sucede en *Castigos é Documentos del rey don Sancho*, el protagonista nunca es "autor" de las peripecias, sino, simplemente, actor de lo que le toca vivir. La influencia que encuentra María Rosa Lida no explica en forma total la diversificación de personajes que se observa en algunos autores medievales —en especial, en don Juan Manuel— si se intenta ver en qué forma fue tomando cuerpo la exposición de los aspectos interiores. Creemos que otras influencias contribuyeron a la apertura y aceptación de nuevas dimensiones en el personaje.

Si nos remitimos a los antecedentes de *El Conde Lucanor*, de don Juan Manuel, descubrimos que sólo tres ejemplos provienen de la Biblia. Son muchos, en cambio, los que muestran una ascendencia, directa o indirecta, de historias árabes, aunque hayan sido tomados de los predicadores. María Rosa Lida (1969:111) da cuenta de esa deuda con la cultura oriental al hablar de los motivos que acuciaron la vida artística del escritor. Por su parte, Daniel Devoto (1972:433), al referirse a *El Conde Lucanor*, establece diferencias entre "cuento árabe" (cuento propio de los árabes), "cuento de origen árabe" (cuento cuya introducción en Europa se debe a los árabes, pero que no fue creación de ellos), y "cuento de ambiente árabe" (producido fuera de esa cultura, como imitación); agrega que muchos habían aparecido ya en ejemplarios religiosos, y que sería arriesgado afirmar que don Juan Manuel se basó en versiones árabes o en ejemplarios porque hay ciertos elementos árabes que están allí porque él lo quiso así. Sin desear adherirnos totalmente a las apasionadas teorías de Américo Castro (1948 y 1962), quien adjudica casi todo a la herencia árabe, creemos que el papel que le cabe a ésta —en cuanto a la profundidad e importancia de la vida interior del personaje— es mayor que el desempeñado por los sermones. La posición de Diego Marín (1955:13) completa el tema: de acuerdo con él, la verdadera influencia oriental en don Juan Manuel debe buscarse no tanto en las fuentes literarias que utiliza, cuanto en el espíritu árabe que lo alienta inconscientemente y que contribuye, en gran

medida, a conformar su mentalidad. Sin embargo, no compartimos por completo las conclusiones de Diego Marín (1955:9) a propósito de las características de la literatura árabe :

> Cuando la literatura occidental era esencialmente anónima y colectiva, dedicada sobre todo al género épico y didáctico, los árabes cultivaban formas personales de literatura en el sufismo, el lirismo y el autobiografismo.

Su observación sobre la literatura sufista no es muy acertada porque, como manifestación personalizada, no fue más prominente que los sermonarios: los breves relatos que la caracterizan funcionan de la misma manera, pues comparten una actitud didáctica semejante; en ambos casos, el personaje manifiesta un interior estático aunque, en el texto sufista, sólo se lo muestra preocupado por la experiencia mística. En lo que se refiere a la lírica, es verdad que sus manifestaciones aparecieron primero en Oriente, aunque no se debe olvidar que en Francia ya estaba la poesía de los trovadores provenzales y —como derivadas de ésta— apareció la poesía catalana y la *cantiga d'amor* galaico portuguesa; en castellano, en cambio, no hubo más que muestras rudimentarias (las jarchas, incrustadas en las moaxajas) y algunos "cantares de amigo" de clara influencia árabe. Respecto al autobiografismo, hay que hacer algunas salvedades. El autobiografismo auténtico, que implica una apertura del mundo íntimo del hablante, surgió temprano en la cultura cristiana. Scholes y Kellogg (1966:167) mencionan las *Confesiones*, de San Agustín, como la primera obra de ese tipo (aunque, en muchos momentos, es alegórica). Pero el autobiografismo árabe fue, en muchos casos, fingido y su paralelo castellano aparece en plenitud con el *Lazarillo de Tormes*.

Creemos que hubo otras obras árabes que cultivaron las formas personales y que ejercieron, muy posiblemente, influencia sobre la prosa castellana. Una de las más notables es *El collar de la paloma*, del filósofo Ibn Hazm de Córdoba (1983), nacido en Huesca en 994. Se trata de un libro de consejos a los enamorados que incluye algunos ejemplos. Américo Castro (1948:396) sostiene que este libro "andaba en forma oral o como

quiera que fuese" por la literatura hispano–cristiana del siglo XIV y fue el origen de los "libros de amor" medievales, entre ellos el *Libro de buen amor*. Esta afirmación interesa en cuanto a la influencia que pudo tener dicho texto, u otros, en la producción del siglo XIV castellano. En la exposición de sus consejos, en el recuento de sus experiencias vividas, Ibn Hazm pone de manifiesto una profundidad psicológica desconocida por entonces en el mundo árabe y cristiano. En los ejemplos intercalados se exhiben, muchas veces, los pensamientos y sentimientos de los actores de manera nada convencional, como se revela en el siguiente fragmento (1983:184):

> El muchacho se quedó atónito, consternado y sin fuerzas, triste el corazón y presa de abatimiento. Apenas había ella desaparecido de su vista, cayó en las redes de la muerte, sintió que le ardían las entrañas, su aliento se tornó fatigoso, mil temores se encendieron en él de continuo, creció su desazón y no pudo dormir: aquella noche no pegó ojo.

Otra influencia oriental que se debe considerar es *El filósofo autodidacto*, de Ibn Tufayl (1948), que apareció en Granada en el siglo XII. Es una *risala* , un tratado con tema religioso o místico, y, de acuerdo con Emilio García Gómez (1926), se basa en un relato árabe que fue muy popular entre los moriscos aragoneses de aquella época. Trata de la vida de un niño abandonado en una isla desierta y hace profundas calas en la interioridad del personaje.[4] También se debe mencionar la tradición cuentística que se ha llamado *las mil y una noches* . Este conjunto de relatos no fue conocido en Europa hasta 1704, con la traducción que Antoine Galland hizo al francés, pero se sabe que muchos cuentos formaban parte del folklore árabe antiguo y algunos se encuentran en libros de ejemplos tan tempranos como la *Disciplina Clericalis* .[5]

Otra influencia oriental indirecta proviene del *Libro de Barlaam y Josafat* —adaptación del*Lalita Vistara* , un libro sagrado budista—, atribuido a San Juan Damasceno y hecho entre los siglos VII y VII; los dominicos Jacobo de Voragine, Jacobo de Vitry, Vicente de Beauvais y Juan Gobi tomaron partes de esa obra para incorporarlas, empobrecidas, a sus ejemplos; don Juan Manuel lo sigue de cerca en el *Libro de los*

Estados y, en *El conde Lucanor*, aparecen tres ejemplos tomados de la misma fuente. Finalmente, hay que mencionar la influencia hebrea, aunque fue menor. Etienne de Bourbon toma algún ejemplo de *El libro de las delicias* , de Joseph Ben Meir Ibn Sabara, un judío barcelonés que escribió a fines del siglo XII, de acuerdo con Reinaldo Ayerbe-Chaux (1975:13). Según Daniel Devoto (1972:362), el Ejemplo III de *El Conde Lucanor* aparece en la obra de Ibn Sabara.

No obstante lo anterior, deseamos señalar que queda por hacer un estudio completo de las influencias que recibió la literatura de ejemplos. En la actualidad, la producción de don Juan Manuel ha sido estudiada extensamente, pero el resto de los libros de ejemplos castellanos no ha recibido una atención semejante. Poco es lo que se ha investigado sobre *Castigos é Documentos del rey don Sancho,* sobre el *Libro de los enxemplos* y sobre obras menores. Además, en los casos en que se ha establecido una fuente probable, o cierta, se ha hecho una relación que se basa en la situación anecdótica, en los principios filosóficos, o en el pensamiento social y religioso común. Lo que sugerimos es que sería muy útil contar con análisis particulares de diversos aspectos que indiquen una progresión en lo que se refiere, por ejemplo, a modalidades estilísticas, estructuras, modos narrativos, etc., [6] entre los cuales habría lugar para el estudio de las influencias que contribuyeron al crecimiento del mundo interior del personaje y sus vinculaciones dialécticas con la acción que los sostiene.

En cuanto a la interioridad, sostenemos que la importancia de las fuentes orientales es fundamental; entendemos por tales las originadas en la India, en Persia y en las comunidades árabes dispersas por el mundo de entonces que fueron, además de creadoras, transmisoras de un gran caudal de textos. Por eso, en el presente capítulo, consideramos oportuno comentar las fuentes de las obras que pensamos estudiar. Junto, pues, a algunos libros de ejemplos que fueron escritos en castellano, vamos a tratar otros que se tradujeron al mismo durante la Edad Media. Hará excepción a esto la *Disciplina Clericalis* porque, aunque se presentó en versión latina, tuvo una enorme difusión y fue modelo de muchas

obras posteriores.

El estudio de las obras traducidas —y de algunas que fueron sus antecedentes— se justifica porque, una vez vertidas al castellano, pasaron a engrosar el patrimonio cultural y quedaron tan trabadas con el mismo que generaron, y explicaron, gran parte del período de auge de los libros de ejemplos, y de otros posteriores. Frente a ese juego de influencias, compartimos, pues, las observaciones de Marcel Bataillon (1961:9):

> Pour ramener à leur juste importance les problèmes de sources, on peut dire sans paradoxe qu'une oeuvre se comprend aussi bien à l'aide de celles dont elle est la source qu'en remontant aux livres dont l'auteur s'est nourri.

A *Disciplina Clericalis*

El autor de *Disciplina Clericalis* —en adelante *DCl* — fue Pedro Alfonso (1948), un judío aragonés que se convirtió al catolicismo en 1106; posteriormente a dicha fecha escribió este libro que se considera la primera muestra de literatura de ejemplos aparecida en España. Como ya hemos señalado más arriba, el texto apareció en latín, pero pudo haber sido escrito originalmente en hebreo o en árabe.[7] No se conocen versiones medievales completas de la traducción de la obra al castellano; José Amador de los Ríos (1969:294) prometió editar un manuscrito, pero no lo hizo y no se sabe dónde ha quedado la fuente que había hallado.[8] Sin embargo, en el siglo XV, Clemente Sánchez de Vercial tomó una buena cantidad de ejemplos de *DCl*, los tradujo con cuidado, los despojó de la mayoría de las sentencias y los incorporó al *Libro de los exemplos*.[9]

DCl tuvo una enorme difusión en su tiempo entre las personas capaces de leer en latín, idioma que no era extraño para los clérigos y los doctos. Sus influencias, o sus repercusiones, no quedaron confinadas dentro del territorio castellano, ni siquiera español, sino que se encuentran en trabajos hechos en Italia (Boccaccio) y en Inglaterra (Chaucer), entre otros. Por sus características, *DCl* es una obra curiosa, que aparece en un período en que no se recurría al ejemplo con tanta asiduidad como ocurrió más tarde y, cuando se

hacía, el cuerpo del mismo era esquemático, totalmente funcional. Además, sorprende encontrar un libro de este tipo en un momento en que el quehacer poético estaba concentrado en los cantares de gesta y en las obras sapienciales herederas de tradiciones más o menos remotas.[10]

La organización de *DCI*, sin llegar a ser caótica, no se ajusta a un modelo determinado. Tiene la estructura "ensartada" de gran parte de los textos narrativos de la Edad Media, compuesta por unidades independientes, unidas por un nexo flojo que no consigue dar solidez total al conjunto. Marca, precisamente, el inicio del período en que la producción narrativa comienza a convertirse en una forma disgregada y a abandonar la concepción de obra global que mostraba el relato épico. Leo Pollmann (1971:36) observa, al referirse a la novela moderna: "La gran novela es una novela en que la 'intención de totalidad', herencia de la epopeya, permanece viva o despierta de nuevo". En el período que anticipa la *DCI*, y que se expande más adelante, ocurre lo contrario. La intención de totalidad queda adormecida y, en su lugar, se intensifica esa actitud fragmentaria que segmenta la obra con elementos colocados en contigüidad, pero que no tienen una relación directa entre sí, salvo la concepción general que los abraza (cuando existe) y que se desprende como conclusión final.

El marco que da unidad al texto no resulta claro. Según Marcelino Menéndez y Pelayo (1943:I,63), " Las fábulas están puestas en boca de un padre que las da como instrucciones a su hijo, reforzándolas con gran número de proverbios y sentencias". Ramón Menéndez Pidal (1956a:20), por su parte, lo define así:

> El marco general en que [Pedro Alfonso] encierra su obra es el de un padre que al morir llama a su hijo para darle consejos, y ese padre es llamado *el Árabe* , y de igual modo siempre la procedencia oriental de las máximas y enseñanzas queda del todo patente.

Aunque ambos estudiosos llevan parte de razón, no ocurre exactamente eso. Al principio, hay una serie de sentencias de filósofos (Enoch, Sócrates y algunos otros cuyos nombres no se mencionan) enunciadas por un narrador no caracterizado, sin que haya un

narratario manifiesto.

A continuación, se presenta el Ejemplo I, otra vez a cargo de un narrador no caracterizado que cuenta una historia que se desarrolla entre "Vn omne de Arabia" y "su fijo". Es, por cierto, un árabe que está en su lecho de muerte, pero no es narrador, sino personaje, y el hijo no es narratario, sino otro personaje.

En el Ejemplo II, un narrador presenta la conversación entre un padre quien, como narrador intradiegético, cuenta a su hijo una historia que, a su vez, le fue contada; aquí, el hijo es narratario manifiesto. Tomado como unidad, este caso presenta un marco que encierra una historia, pero ello no da pie para considerar que todo el texto obedece a dicho marco.

El Ejemplo III se divide en tres partes. En la primera, se plantea la situación anterior: "Un alárabe dixo a su fijo", y en la segunda y tercera, es posible suponer (si bien no se menciona) que es el mismo padre quien cuenta otras historias a su hijo, con lo cual se repetiría el caso anterior. Al final de la tercera parte, uno de los personajes (el Rey) cuenta una historia, que forma el Ejemplo IV y se encuentra encerrada en el anterior.

Al final del Ejemplo IV hay un diálogo entre padre e hijo que no debe suponerse que sea la pareja anterior porque lo precede una larga lista de sentencias puestas en boca de "cierto filósofo", "otro filósofo", "otro", "Sócrates", "cierto filósofo" y , por fin, "un árabe". Ese diálogo está relacionado, en cuanto a tema, con el Ejemplo V que sigue, pero, desde el punto de vista narrativo, en la exposición del ejemplo nada indica que el discurso parta del padre antes mencionado.

El Ejemplo VI está manifiestamente narrado por el padre que interviene en el ejemplo anterior. El VII no tiene ninguna indicación al respecto. Tampoco la tiene el VIII pero, a partir del IX y hasta el XVII, la mención del maestro que cuenta está siempre presente, aunque el Ejemplo XII está intercalado en el anterior, y el narrador es un fabulista. En estos casos, las menciones al narrador interno ponen de relieve la falta de las mismas en otros.

En el Ejemplo XX los papeles se invierten: el hijo es el narrador. El Ejemplo XXII ofrece una particularidad: luego de una serie de once sentencias pronunciadas por otros tantos filósofos, aparece un diálogo entre el discípulo y su maestro. A continuación, otro maestro introduce el ejemplo que comienza : "Dixo Petrus Alfunsus a su fijo", o sea que el autor se coloca en posición de narrador intradiegético. Este tipo de organización de la *DCI* tiene gran similitud con la de *Hitopadesa*, un texto indio que fue manual de instrucciones sobre práctica política y economía, destinado a la educación del futuro soberano; es uno de los orígenes de los *espejos de príncipes*, manuales que tuvieron gran popularidad entre los reyes persas del último período de la dinastía sasánida y que luego pasaron a Occidente. En ese texto, las fábulas están separadas por largas series de sentencias que llegan a través de diferentes voces, lo que da al conjunto un aire fragmentario, aunque ideológicamente coherente.

Con lo anterior, vemos que el encadenamiento de los ejemplos no siempre es explícito. Hay algunos saltos narrativos que, si bien permiten suponer cierta continuidad, no son suficientes para dar la certeza que pareciera tener Menéndez y Pelayo, cuando afirma que todos los ejemplos están puestos en la boca de un padre, o la de Menéndez Pidal, cuando supone que el marco general lo forman un narrador caracterizado como *el Arabe* y su hijo como narratario interno.

Por su organización (o falta de ella), *DCI* da la impresión de ser un producto algo híbrido, mezcla de ejemplario y de libro sapiencial. Del primero tiene los segmentos narrativos de los ejemplos; del segundo, la sucesión de preceptos o sentencias que se vinculan con los ejemplos que los preceden o los siguen. A veces, los ejemplos se suceden sin interrupciones (I-II, III-IV, V-VI, VII-VIII, y más); otras veces, están separados por secciones que llevan títulos bajo los cuales se agrupan consejos o máximas (II-III, IV-V, XXI-XXII, etc.). En la segunda mitad es frecuente encontrar un diálogo entre padre e hijo, o discípulo y maestro, que da continuidad al texto.

Con una obra que no manifiesta un principio rector riguroso, es difícil –y, hasta forzado– tratar de hacer una clasificación basada en el tipo de discurso que en la misma se emplea, aunque algunas tendencias corren a lo largo del texto con aceptable regularidad. En lo que se refiere a los discursos de personajes, se encuentran dos tipos de ejemplos básicos: aquéllos que muestran una preponderancia del discurso directo (como el I, III, V, XVII, XX, XXII, XXIV, XXVI, XXVIII), y aquéllos en los que interviene más la voz del narador para dar cuenta, en forma de discurso indirecto, de las palabras de los personajes (como es el caso del II, IX, XIV, XVI).

Los discursos indirectos utilizados son de dos tipos. Uno de ellos responde al discurso indirecto que parafrasea el contenido sin respetar el estilo de la supuesta emisión "original" y que, tal como lo expusimos antes, corresponde al caso "iii" de la clasificación de Brian McHale (1978:258-9):

> E quando el su amigo lo sopo, vino a él e dixole que sy avía alguna mugier en su casa que él amasse. (p.99)

El otro, el caso "iv" en la clasificación de MacHale, es el discurso indirecto mimético que da la impresión de "preservar" o "reproducir" ciertos aspectos del discurso supuestamente pronunciado:

> El rico, conosciendo que él non le quería vender la casa, llegóse para él, diziéndole por palabras dulces, que pues no le quería vender aquella casa, lo qual avn en alguna manera gelo reputaba a virtud, que a lo menos le alquilasse vn pedaço e parte de aquélla, para tener ende diez toneles de olio, los quales dixo que estarían en su encomienda e que dello avría prouecho e non dapño alguno. (p.137)

También se encuentran algunas formas de discurso indirecto libre, aunque aparecen esporádicamente. Las mencionamos sin entrar en análisis más detallados por no ser una forma regular del texto. He aquí dos de ellas:

> La muger levantóse apriesa e escondió al amigo, e después fué abrir la puerta al marido, e de que entró mandó que le aparajasen el llecho, *que uenie cansado e querie folgar*. (p.121) (subrayado nuestro)

> E el rey díxole que dixese más; él non quiso *porque ya auie dicho muchas fablillas*. (p.124) (subrayado nuestro)

Por regla general, los ejemplos con más abundancia de discursos directos son los que menos muestran la parte interior de los personajes. Esto se percibe con claridad al comparar los Ejemplos I y II. En el primer caso, con un par de excepciones, las voces de los personajes aparecen como discursos directos introducidos, brevemente, por el narrador:

> Un omne de Arabia, estando a la muerte, llamó a su fijo
> e díxole : [. . .].
> E el fijo rrespondió e dixo: [. . .].
> E dixo el padre: [. . .]
> E dixo el fijo: [. . .]. (p.97)

Este tratamiento narrativo no es muy propicio para dar cuenta de los estados interiores. Es característico de textos antiguos, tales como los indios y los persas, en los que, cuando el pensamiento aparece, es a través de una voz que casi no se diferencia de la del discurso principal. En el Ejemplo II, en cambio, una vez que el narrador intradiegético da comienzo a la historia, los discursos directos son muy pocos y la figura interior de los personajes aparece con mayor riqueza:

> e él acatando, cognosció que era su amigo de Egipto, e acordándose de los bienes que le fiziera en su casa e que después de su muerte non le podría dar galardón por ellos, propuso en su voluntad de rrescebír la muerte por él [. . .]. (p.101)

Pero incluso en los ejemplos en los que se escatima más la presentación de los aspectos interiores, aparecen verbos que señalan actividades mentales, a los cuales Käte Hamburger (1973:83) llama *verbs of inner action*, tal como indicamos en la Introducción. Esto significa que el narrador informa sobre algún sentimiento o pensamiento, pero no se detiene en otras explicaciones:

> E estando ansí muy cuytado e pensando entre sy muchas cosas [. . .]. (p.100)
>
> E passando oyeron dulces cantos en aquella casa, e el vno de ellos parecióle bien el canto [. . .]. (p.116)
>
> El ladrón, aprendidas las palabras, fué muy alegre [. . .]. (p.159)

> El señor entendió que por pereça non la auie cerrado, e díxole [. . .]. (p.168)

En los casos en los que el narrador toma por su cuenta la totalidad del discurso, la información sobre los procesos interiores puede tener un desarrollo importante:

> E otro día trayéronlo ante los juezes e condepnáronlo a la muerte e leuáronlo a la forca e muchos desta çibdat salieron a ver esta justiçia, entre los quales salió su amigo, por el qual viniera a aquella çibdat, e él acatando, cognosció que era su amigo de Egipto, e acordándose de los bienes que le fiziera en su casa e que después de su muerte non le podría dar galardón por ellos, propuso en su voluntad de rrescebir la muerte por él, e a grandes bozes dixo: [. . .]. (p.101)

> El marido, quando oyó el golpe de la piedra en el poso, pensó que su muger se auie lançado dentro, e salió apriesa e fué al poso, pensando que era verdat que auie caydo en el poso. (p.131)

A veces, en la información de los procesos internos aparecen motivos que están fuera del campo de la conciencia inmediata del personaje, pero que el narrador agrega por su cuenta, como si deseara completar el cuadro:

> El marido, *commo auía aprendido las maldades de las mugeres*, començó pensar que alguna cosa querie fazer su muger que le daua toda noche a beuer. (p.131) (subrayado nuestro)

También el narrador puede ir más allá de las apariencias para mostrar una realidad que sólo uno de los actores conoce y mantiene en secreto:

> E vna noche fingiósse ser embriago, e la muger pensando que era assí levantóse en camisa, e fué a la puerta, e abrióla, e salió al amigo. (p.131)

> El rústico oyó todo esto e facie que dormie; mas los burgueses queriendo engañar, fueron engañados, e llamaron al rústico que despertasse. (p.146)

> E para engañar más al ladrón fingióse dormir, e començó de roncar. (p.159)

El monólogo interior se presenta en forma incidental, como revela el siguiente caso:

> E aquel que lo avía muerto yva entre la gente pensando entre sí: "Yo maté este ome e este ynnoçente es condepnado a la muerte, e yo que lo fize estó libre, ¿ qué razón es desta injusticia?, e non sé otra cosa saluo que sea paçiençia de Dios. (p.101)

En el Ejemplo XXXIV, sin embargo, hay un tratamiento más elaborado, un puro monólogo interior presentado como un diálogo que mantiene un ermitaño con su alma. Si bien aparece de manera excesivamente retórica, no puede dejar de señalarse como un caso de exposición de pensamientos, del modo que lo consideró la antigüedad: un diálogo que el individuo mantenía con su alma; ya hemos señalado en la Introducción que Platón (1957:386:87) pone esas ideas en boca de Sócrates. Pero, tal vez, en el caso de Pedro Alfonso la relación se encuentre más fácilmente en los sermones funerales que proponían una reflexión ante la muerte y un acto de contricción. Sea cual fuere el modelo, el ejemplo entero es una muestra de interioridad pura, sin interferencias con el exterior. Hay casos similares en otros libros de ejemplos, como es el Ejemplo IV de *El conde Lucanor*. En algunos pasajes, el narrador informa sobre la conciencia del personaje como si lo hiciera desde el interior de la misma y no como si descorriera, fugazmente, un velo. En el Ejemplo XII, se condensa el estado emocional de un mancebo durante un período de tiempo relativamente prolongado:

> La qual, veniendo de cierta negociación para su casa, fué vista por vn ombre mancebo, e en tanto grado començó de caher en sus amores aquél, que el día que non la veya, parescíale que non estaua en sí; [. . .] por lo qual el mancebo, viéndose del todo menospreciado della, tan grand ansia e dolor le tomó, que cayó en grand enfermedad [. . .]. (p.126)

En el Ejemplo XXX, también de manera sintética, se narra el proceso interior del ladrón que se demora una noche entera para escoger lo mejor: el narrador "asiste" a la selección mental que hace de los objetos, operación que termina cuando llega el día y los guardias despiertan:

> Un ladrón penetró en casa de un rico y la encontró llena de diversas riquezas . Estupefacto, procuró elegir minuciosamente los más variados objetos entre la diversidad de ellos y las cosas más preciosas de entre las preciosas; y haciendo caso omiso de lo que le pareció más despreciable, se pasó el tiempo en una elección minuciosa, hasta que, llegando el día, puso en descubierto lo que pretendía hacer. (p.178)

No obstante los casos comentados, todo lo que se ha señalado hasta ahora se reduce

a la exposición de ciertos momentos (breves o largos) en los que se informa sobre un sentimiento, un rasgo, un aspecto del pensamiento del personaje. Dijimos al principio de este capítulo que Reinaldo Ayerbe–Chaux (1975:1) sostiene que los libros de ejemplos sólo muestran un aspecto del personaje, y en un momento determinado. A pesar de que esa generalización es totalmente válida, hay algunos momentos en *DCl* en que aparecen personajes con cierto espesor o que, por lo menos, muestran aspectos internos que generan acciones que, a su vez, modifican sus vidas. Quiere decir, en suma, que se encuentran personajes que tienen, en forma embrionaria, las características modernas de sus pares. Entre ellos figura el joven del Ejemplo XVI.

En principio se indica que, por respeto a la memoria de su padre, "antes quiso soportar grandes menguas e trabajos que vender la casa" (p.136). Vale decir que el personaje, movido por una convicción, actuaba en concordancia con ella. Aparece luego el vecino rico y codicioso que pretende la posesión de la casa. El joven "fuya de su compañía quanto podía, por no ser engañado dél, que lo conoscía por ingenioso y artero" (p.137). Nuevamente se presenta la conciencia del joven, que lo impulsa a evitar la compañía del otro. Por fin, luego de un discurso convincente del vecino, cambia de actitud, depone su desconfianza ante el engaño posible y modifica su forma de actuar: "Por estas palabras induzido el moço, alquilóle vna cámara de su casa, aunque contra su voluntad, non pensando que lo engañasse en ello" (p.137). Ya borrada de su conciencia la posibilidad de engaño, la acción siguiente concuerda con la nueva actitud: "E el mancebo, non sospechando de algund engaño, creyó que todos los diez toneles fuessen llenos, los quales rescibió en su guarda" (p.137). A partir de ese momento no vuelve a aparecer la conciencia del joven, pero las acciones que se desencadenan –y que amenazan perjudicarlo– tienen origen en el cambio de su actitud interna.

Resultaría forzado querer ver en lo anterior una evolución del personaje, aunque se produzca un cambio en él. La literatura de ejemplos, en general, no apunta a eso. Además, dada la brevedad de los relatos, es imposible que haya lugar para algún tipo de desarrollo.

Cuando ocurre un cambio, se trata de una mutación súbita o de algo que sucede a lo largo de un período prolongado; la narración se limita a dar los estados extremos (pasar de rico a pobre, o de vencido a vencedor) y, por medio de elipsis, evita las peripecias.

En un texto con tanta influencia árabe, la palabra de los narradores (tanto extra como intradiegéticos) no se debe poner en tela de juicio. Dentro de la tradición islámica, el *hadith*, la cadena de referencias que asegura la transmisión correcta de las acciones y los dichos del Profeta y su compañeros ("A dijo que B dijo, que C dijo, que el Profeta dijo.") ocupa un lugar importante. Los escritores árabes tuvieron que someterse a esa estructura porque su falta implicaba una verdad dudosa, o simplemente una falsedad. Por este motivo (aunque hubo innumerables excepciones), la obra de ficción no fue respetada desde el punto de vista religioso.

Pedro Alfonso, aunque no debió someterse a las reglas del *hadith* , se acercó frecuentemente a ese principio; sus narradores mencionan, a veces, aunque no con mucha precisión, la fuente de lo narrado: "Fuéme rrecontado de dos mercaderes, vno de Egipto, otro de Baldac" (p.99); "Dijo Petrus Alfunsus a su fijo" (p.152); "Refiere Platón en su libro sobre las profecías" (p.161); "Proverbialmente se cuenta que Sócrates" (p.172). Otras veces, las referencias son más vagas: "Dizen que vn Rey" (p.147); "Dizen que vn ladrón" (p.157); "Se cuenta de cierto filósofo" (p.180).

En *DCl* no hay un solo indicio que ponga de manifiesto la falta de veracidad de los narradores. Cuando se trata de discursos de personaje, si uno de ellos miente, la voz del narrador pone la mentira en evidencia. Esto se ve con claridad en los Ejemplos IX, X, y XI, en los cuales los maridos son engañados por las palabras de las mujeres, pero el lector nunca resulta engañado puesto que, precisamente, lo que el ejemplo persigue es señalar la falsedad. En cuanto a la interioridad del personaje, todo está presentado para que no haya lugar a ninguna duda. Como dijimos, en la mayoría de los casos, la interioridad queda por cuenta del narrador, que es merecedor de toda confianza. Sus palabras se inscriben dentro de la categoría de discursos dignos de todo crédito, de acuerdo con lo que hemos

establecido antes.

DCl representa un comienzo temprano de la narrativa. Los juegos de semi–verdad, semi–mentira no se presentan en esos estadios del género. Tampoco se presenta la actitud ambivalente del narrador que miente o distrae a sus oyentes o lectores en forma intencionada. Todos ésos son artificios de una actividad creadora que es consciente de la dimensión literaria tal como la entendemos ahora, y que llegará más tarde. En la literatura de ejemplos, don Juan Manuel –que para nosotros es el primer escritor castellano que asume ese papel– pondrá en práctica esos artificios, especialmente en el Ejemplo XI de *El conde Lucanor*, que más adelante trataremos.

B. *Calila é Dymna*

El libro de *Calila é Dymna* (1952) –en adelante *CeD* – es una traducción de un texto árabe que se hizo en Castilla en 1261 por mandato de Alfonso el Sabio, según opinión aceptada por varios críticos, entre los que se puede mencionar a Marcelino Menéndez y Pelayo (1943:I,34) y Pascual de Gayangos (1952:4).[12] El texto finaliza con la siguiente cita:

> Aquí se acaba el libro de Cálila é Dymna, et fué sacado del arábigo en latín, é romanzado por mandato del infante Alfonso, fijo del muy noble rey don Fernando, en la era del mill é docientos é noventa é nueve años. (p.78)

El libro tuvo una enorme influencia sobre las obras narrativas posteriores. Marcelino Menéndez y Pelayo (1943:I,37) supone que las Cruzadas contribuyeron a su difusión; Pedro Alfonso (1948) toma, para el Ejemplo XXIV de *DCl*, un tema (el del ladrón y el rayo de luna, que aparece casi bajo la misma forma en el Capítulo II de *CeD*, lo que significa que, un siglo y medio antes de la traducción, la anécdota era conocida. Pascual de Gayangos (1952:4) aclara que el año 1299 de la era española corresponde al 1261 de nuestra

era vulgar, y da muy buenas razones para desechar la supuesta fuente latina que sirvió como base de la traducción española.[13] La fuente directa de la traducción al castellano de *CeD* es la versión árabe hecha por Abdallah ben Al mocaffá alrededor del año 750 d.C, la que fue, a su vez, traducción de un texto persa escrito en pali (antiguo idioma persa derivado del sánscrito) que se llamó *Karataka y Damanaka* .[14] Finalmente, el texto pali sobre el que se basó Al mocaffá fue traducción de un libro escrito en sánscrito perteneciente a la tradición brahmana llamado *Panchatantra*. Aunque no vamos a extendernos en un análisis minucioso de este texto, deseamos señalar ciertas características que se repiten en los libros de ejemplos medievales.

Se cree que el *Panchatantra* (1956) –en adelante *PTt*– tuvo origen en Cachemira alrededor del año 250 a.C. pero que algunas de sus fábulas, ya por entonces, eran de tradición remota. Debido a la pérdida del texto más antiguo, no se conoce con exactitud la fecha en que fue compuesto como colección, pero existe el convencimiento de que data del siglo VI. La versión que nos ha llegado se compone de cinco libros. El primero de ellos ("Mitrabheda" o "La pérdida de los amigos"), que es el más largo y complicado, tiene treinta y cuatro historias, además de muchos proverbios rimados, sentencias en prosa y algunas composiciones poéticas intercaladas. La traducción de *CeD* que conocemos se basa en ese primer libro, aunque después de la historia de los dos chacales se han agregado ejemplos de los otros libros.

John Barth (1981:51) diferencia dos tipos de textos en los que se incluyen historias autónomas: al primero de ellos se incorporan historias incidentales, pero el texto tiene unidad por sí mismo (es el caso de las novelas que aparecen dentro del *Quijote*); en el segundo de ellos, las historias aparecen con regularidad dentro de un marco que las propicia y necesita. Este segundo tipo presenta dos subdivisiones. En una de ellas se agrupan las obras que ofrecen un *continuum* como marco, que es el caso de la *Divina Comedia*, en la cual el viaje de Dante a través del Infierno, Purgatorio y Paraíso, es tan importante (y está desarrollado con un sentido tan dramático), como el de las historias que

se cuentan por el camino. En la otra subdivisión se agrupan aquellos textos en los cuales las historias enmarcadas son completas, pero la historia que sirve de marco es rudimentaria y estática desde el punto de vista dramático. Este es el caso del *Decamerón* , de Boccaccio, de los *Canterbury Tales* , de Chaucer, y de *El conde Lucanor*, de don Juan Manuel.

La estructura de gran parte de *PTt* se aproxima a la de la *Divina Comedia* en cuanto a la idea del *continuum* : hay un narrador que introduce la historia de los dos chacales (Calila y Dymna) y, a lo largo de esta historia, que tiene una progresión definida y un final, se incorporan ejemplos que están en boca de dichos personajes, o de otros que se encuentran en el mismo nivel narrativo o en niveles diferentes, con lo que se obtiene un tipo de organización que se ha llamado "cajas chinas". Uno de los casos más complejos de *PTt* es el siguiente (p.145–7.): El narrador básico ha presentado a los dos chacales —llamados Victor y Cheek en la versión inglesa—, que conversan. Victor (narrador intradiegético de primer nivel) cuenta la fábula del chorlo y su esposa. La esposa del chorlo (narrador intradiegético de segundo nivel) cuenta tres fábulas consecutivas. Un pájaro, personaje de la última fábula (narrador de tercer nivel) cuenta la historia del viejo ganso. Un pájaro viejo, personaje de la historia anterior (narrador de cuarto nivel) cuenta la fábula del león y el carnero. Por fin, Victor retoma la palabra. Como se puede ver, hay cuatro narradores intradiegéticos que informan desde planos consecutivamente más alejados del que ocupa el narrador básico.

El narrador básico y los diferentes narradores intradiegéticos no pierden nunca la conciencia de la función que cumplen: con regularidad emergen para que se note su presencia. Por ejemplo, el cuervo describe un paisaje:

> It was brimming with crystal water, and beautified with thickets of waterlilies in full bloom. Why to describe it? It was a segment of paradise. (p.309)

Su pregunta "Why to describe it?" convoca, inmediatamente, la presencia del narrador y, así, el texto se opone a la corriente de la narrativa moderna, que trata de borrar las trazas del narrador entremetido. Pero, al mismo tiempo, ese narrador conspicuo deja a los personajes

hablar con su propia voz y el uso del discurso directo es preponderante.

La forma común que tiene *PTt* en cualquiera de los niveles en que la narración se produzca es la siguiente: el narrador da cuenta de los actos del personaje; puede, también, informar sobre ciertos pensamientos o sentimientos y, a continuación, se presenta el discurso en forma directa:

> Now the bull received the two garments as if they were the kingdom of Heaven, and feeling intense satisfaction, he said: "Friend merchants, I forgive you ". (p.53)

También aparecen discursos indirectos, aunque en número mucho menor; el texto los incluye cuando intervienen demasiados discursos directos, como si intentara simplificar el pasaje evitando la polifonía de voces. Es importante no olvidar que las fábulas fueron tradición oral antes que escrita y que, si bien esa forma se presta para la dramatización, cuando el número de personajes crece excesivamente resulta más difícil reconocerlos, como queda confirmado en el siguiente caso:

> So the crow informed himself of the facts and said: "This is what goes by the name of camel in this world." Thereupon the lion asked him: "My good friend, where did you come from?" And the camel gave precise details of his separation from the trader, so that the lion experienced compassion and guaranteed his personal security. (p.135)

En primer lugar, el narrador introduce el discurso directo del cuervo. Luego, también acotado por el narrador, se presenta el discurso directo del león que dirige una pregunta al camello sin que el narrador lo explicite. En seguida, el narrador, mediante un discurso indirecto, informa sumariamente sobre la respuesta que da el camello, y señala los sentimientos que la misma despierta en el león.

La forma privilegiada para presentar los pensamientos de los personajes es semejante a la que se usa para presentar las palabras, es decir que el discurso directo tiene prioridad. Si bien cualquier presentación de pensamientos significa una información indudable sobre la interioridad del personaje, hay casos en que aparece como un recurso

muy artificial debido al grado de elaboración o de artificio que muestran. En cierto momento, el león piensa,

> Ah, I made a sad mistake in trusting him to the point of revealing what is in my mind. Perhaps this Victor will betray me by taking wages from both parties, or from spite at losing his job. For the proverb says:
>
> A servant suffering from a king
> Dishonor after honoring,
>
> Though born and trained to service, will
> Be eager to destroy him still.
>
> So I will go elsewhere and wait, in order to learn his purpose. Perhaps Victor might even bring the thing along and try to kill me. (p.43)

Además de presentar los pensamientos del personaje, tal como hemos señalado, se informa sobre sus sentimientos y sensaciones:

> The sound troubled his heart exceedingly, but he concealed his inner feelings while beneath a spreading banyan tree [. . .]. (p.22)
>
> But he was disappointed to find it pure wood and skin, and recited a stanza [. . .]. (p.42)

Y, a veces, se encuentran sensaciones, sentimientos y pensamientos combinados:

> Late in the day he came into the presence of the lion, whose throat was pinched by hunger in consequence of the delay, and who angrily thought as he licked his chops: "Aha! I must kill all the animals the first thing in the morning". (p.84).

Tal como vemos, en *PTt* no se evita la información que da cuenta de los procesos internos de los personajes. Sin embargo, dadas las características de estas fábulas, cuyos propósitos fundamentales son los de ejemplarizar sólo un rasgo, o un tipo de conducta particular, no se consigue descubrir un personaje sólido ("round", tal como lo denomina E. M. Forster). Los chacales que protagonizan la mayor parte de las historias son presentados con atributos bien diferenciados entre sí: uno es traidor y artero; el otro fiel y sincero. Pero los personajes de *PTt* actúan, sienten y piensan bajo una doble vertiente: la que impone la circunstancia de la anécdota, y la que impone la tradición cultural que ha asignado determinadas cualidades a los animales (el león es el gobernante autoritario, el elefante es la fuerza, etc.).

PTt recibió una gran influencia de una colección de obras, también indias, llamadas *Yataka*, con las que comparte un gran número de características. T.W. Rhys Davis (1880:iv) sostiene que se trata de la colección de cuentos folklóricos más antigua que existe en el mundo, aunque Marcelino Menéndez y Pelayo (1943:I,7) cita como más viejos (de los conocidos) los cuentos egipcios que ya hemos mencionado (n.1).

De todas maneras, es interesante notar que tanto el *PTt* como los *yatakas* (que significa salmos) muestran un tipo de organización en "cajas chinas", una preferencia por el discurso directo y una presentación libre (aunque por momentos artificiosa) del interior del personaje, recursos que pasaron a gran cantidad de obras persas, árabes y medievales, y algunos de los cuales perduran en la literatura de nuestros días. Además de estas características formales, sus temas fueron recogidos por otras literaturas, como es el caso de *CeD* que trataremos a continuación.

Al referirse al verdadero marco narrativo de *Las mil y una noches*, John Barth (1981:49) pone de relieve que no se apoya sobre la relación entre Cheherazada y Shariar, sino en algo que está fuera de eso: se apoya en la relación entre el lector (u oyente) y el narrador no caracterizado de la historia del rey Shariar, su hermano, sus esposas infieles y, por fin, Cheherazada. Al comienzo de la versión inglesa de *The Book of the Thousand Nights and a Night* (1885), hecha por Richard Burton, después de las invocaciones a Alá, se menciona que existe un libro que cuenta la historia de Cheherazada, del sultán, de su hermana, etc., y luego comienza esa historia.

Algo semejante ocurre con *CeD* . Al principio hay una introducción que es responsabilidad del traductor árabe. En el Capítulo I, un narrador no caracterizado cuenta una historia: el rey persa Xirben envía al médico Bersehuey a la India en busca de hierbas medicinales; Bersehuey vuelve con un texto sagrado indio (supuestamente *Panchatantra*) que traduce al persa para su rey; el rey ordena que sea conocido por todos los del reino. En el segundo capítulo, aparece la voz de Bersehuey que narra su propia historia. Es a partir del Capítulo III que comienza el texto sagrado, cuyo marco se basa en el diálogo que

sostiene el rey Abendubec con un filósofo. El filósofo comienza con la historia de los chacales Calila y Dymna, que incluye numerosos ejemplos y ocupa los Capítulos III y IV. Terminada la historia de los chacales, el filósofo continúa con otras historias, pero ya desprovistas de la unidad temática anterior. Esto significa que*CeD* es un libro que aloja otro libro en su interior; este segundo libro comienza sólo en el Capítulo III, y se trata del texto hallado por Bersehuey.

Además de este marco general, al igual que en *PTt,* hay numerosos relatos dentro de otros; uno de los casos más complejos se encuentra en el Capítulo V. Considerando sólo el texto encerrado en el otro (esto es, a partir del Capítulo III), tenemos un narrador básico que introduce el diálogo entre el filósofo y el rey. El filósofo (narrador intradiegético de primer nivel) cuenta la historia de la paloma collarada (p.41–3) en la que intervienen, además, un cuervo, un galápago y un mur. El mur (narrador de segundo nivel) cuenta la historia del religioso (p.43) en la que interviene un huésped del mismo. El huésped (narrador de tercer nivel) introduce a una pareja; el marido de esta pareja (narrador de cuarto nivel) narra la historia del lobo y el ballestero (p.43). A partir de allí, la narración recupera, progresivamente, los niveles narrativos. El huésped, luego de la historia del lobo y el ballestero, cuenta otra historia (p.43–4), con lo que se vuelve a un narrador de tercer nivel. En seguida, se retoma el diálogo entre el religioso y su huésped (p.44), que está dentro de la historia contada por el mur, con lo que se salta al segundo nivel. Por último, retorna la voz del filósofo (p.47), con lo que se llega al punto de partida.

Esta forma de ida y vuelta de niveles narrativos es más elaborada que la que se encuentra en *PTt* porque, en aquel caso, el pasaje del último nivel alcanzado al primero se hace sin estaciones intermedias. Es evidente que Abdallah ben Al mocaffá no se limitó a traducir el texto pali, sino que, además, lo adaptó. Desde el punto de vista ideológico–filosófico, quitó las referencias al brahmanismo porque eran incompatibles con la fe del Islam. También modificó nombres geográficos y de personas para obtener un

sabor más árabe. Como parte de estas adaptaciones, introdujo cambios en los recursos narrativos.

Uno de esos cambios, aunque no se trata de una renovación sino de una mayor incidencia, se refiere al uso de los discursos indirectos en la exposición de las palabras de los personajes. En*CeD* encontramos, al mismo tiempo que una gran abundancia de discursos directos, una cantidad importante de discursos indirectos que se usan, en general, para acelerar el paso de la narración:

> Et cuando vino el otro dia de mañana, enojóse el home de estar ahí et dejó el buey; et fuése en pos de su señor fasta que le alcanzó, et dijole que el buey era muerto. (p.19)
>
> Et despues que llegó á la aldea, arrimóse a una paret; et cuando fue tornado en su acuerdo, comenzáronle los homes á retraer de lo que le conteciera et del grant peligro de que Dios le librara. (p.20)

Esta característica aleja al texto de la estructura casi teatral que se percibe en *PTt*, cuya organización se basa en una serie de escenas dialogadas, lo que implica una menor intervención del narrador. En *CeD*, en cambio, hay muchas escenas en que la voz de éste no se ve interrumpida por otras, sino que toma todo a su cargo:

> Entonce puso el cuervo al mur en tierra, é posóse en un árbol, et llamó al galapago por su nombre, que le decian Asca, et él conocióle en su voz, et salió á él é preguntóldónde venía, é él dijole lo que le acaesciera desque seguiera á las palomas, et lo que acaesciera despues con el mur. (p.43)

El discurso indirecto se usa también para informar sobre lo que dice un personaje que interviene a continuación de una escena intensamente dialogada, como para separar con claridad su voz del momento anterior. Por ejemplo, luego de un diálogo (en discurso directo) entre el león y su madre, aquél se aparta y da órdenes:

> Et entonce mandó el rey llamar al leon pardo, é al alcall que se asentase á juicio, é que ficiesen venir á Dymna ante ellos, é que ficiesen su pesquisa, é fecha gela levasen á él. (p.38)

En este fragmento se ve que el narrador organiza el discurso indirecto para exponer lo dicho como si reprodujera miméticamente el discurso "original", lo que responde al caso "iv" de

la clasificación de Brian McHale (1978:258–9). El siguiente texto tiene las mismas características:

> Un leon pardo que era de su mesnada, [. . .] una noche fué a demandar un tizón a la casa de Calila, é cuando llegó a la puerta oyó cómo Calila rebtaba é mal traía á Dymna por su traición é por su mezcla, denostándol' su malconsejo por lo que había hecho a Senceba, é gran tuerto, é sin culpa quél hobiese, é faciéndol' entender que con todo eso non estorceria del leon, é que non podria ser que su mezcla é su mentira non fuese descobierta, et que non habria quien lo excusase, nin quien lo amparase, et aun que seria por aquello justiciado, é moriria. (p.34)

Con lo anterior, lo que interesa señalar es que, en *CeD*, el discurso directo no tiene la prioridad absoluta que es común en el *PTt*, sino que el narador puede hacerse cargo del discurso y volcarlo de manera casi completa. Por otra parte, también se encuentran algunos discursos indirectos libres, aunque su uso no es frecuente, y en ningún momento parece ser intencionado, como es el caso siguiente:

> Et cuando el leon vió la pesquisa, luego mandó deponer al cocinero mayor de su oficio, et que non paresciese mas ante él, nin entrase en su casa, et mandó que volviesen á Dymna á la cárcel. (p.39)

Mucha de la información que da el texto sobre los aspectos interiores, se presenta en forma de discurso directo, es decir que parte de la conciencia del personaje en forma de monólogo interior. En algunos casos, ese monólogo interior adopta la forma de un discurso muy elaborado, complejo e inadecuado para las circunstancias:

> Et cuando la Delibre vió que habian cerrada la entrada del piélago, é entendió lo que querian facer, dijo en su corazon: non fice lo que debia, et esta es la cima del que non face lo que debe; ¿cómo me libraré estando agora en esta guisa? (p.26)

> ¿Cómo faré que el lobo me aqueja, é el rio es fondo, é la puente es quebrada, é yo non sé nadar? Empero non fallo ninguna cosa que mayor guarda me sea que echarme en el agua. (p.19-20)

Frente al dilema que plantea una situación de peligro, esa serie de razonamientos es impropia del momento que el protagonista está viviendo; el discurso, aunque presentado como monólogo interior, conserva la tutela expositiva del narrador.

Hay casos similares donde se percibe la presencia del narrador por detrás del discurso:

> Venderé cuanto está en esta jarra por tantos maravedies, é compraré con ellos diez cabras, et empreñarse-han, é parirán á cabo de cinco meses [. . .]. (p.57)

Este discurso indirecto se ve turbado por la expresión "tantos maravedies" pues el personaje, en la realidad que la cita intenta configurar, hubiera pensado en una cantidad justa; el narrador, en cambio, como si reprodujera y, al mismo tiempo, resumiera, dice "tantos" como suma genérica, y continúa con la exposición.

Pero no siempre es así. Hay monólogos interiores que aparecen como expresiones auténticas del pensamiento del personaje. Sin embargo, el narrador mantiene un atisbo de presencia para dar ilación a los pensamientos sucesivos, mediante la conjunción copulativa "et" que es recurrente en todo el desarrollo del texto:

> Et cuando el rey vió que los albarhamines le aquejaban tanto, [. . .] comenzóse de quejar diciendo en su corazon: ¿ cuál destas dos cosas me será más fuerte, desampararme a muerte o matar a mis amigos? Et ¿cuánto es lo que puedo yo haber de bien en mi regno, ca yo non puedo vivir siempre así, et, cómo habré alegria o placer cuando yo non viere á Hebed, mi mujer, é al mi amado fijo Genbrir, é al fijo de mi hermana? Et, ¿cómo podré fincar en mi regno sin mi buen vasallo privado Beled? Et, ¿cómo gobernaré yo mi regno sin el mi buen caballo corredor et el elefante blanco? (p.61)

El monólogo interior está formado por una serie de preguntas que el rey se formula; el narrador las vincula para darles unidad.

Otro de los medios para informar sobre la interioridad proviene de las manifestaciones exteriorizadas de los personajes mismos: en muchas ocasiones, dicen lo que piensan y sienten. Aceptado el código del relato, que no admite falsedades ocultas (porque el narrador, si las hay, las señala de inmediato), esos discursos tienen valor de verdad. Por ejemplo, dice el león a su madre:

> Mucho he pensado en su facienda del buey, por ver si le fallaría en algun pecado por la sospecha que dél había, et non lo fallé; et yo siempre tuve al buey por de sano corazon, é fiábame dél, é pagábame de su sano consejo, é aprendí dél, é non lo desconocía en ninguna cosa de cuantas lo tenía en corazon ante que le matase; é soy mucho arrepentido é muy pesante de lo que fice, et ho gran dolor [. . .]. (p.35)

Más adelante, Dymna le confiesa a Calila:

> Nunca cesaste de me decir verdat, et mandarla facer; mas yo non te creia nin á tu consejo, por la grant envidia é la cobdicia que había en haber dinidat, é por la tribulación é la laceria en que era [. . .]. (p.37)

También el narrador se encarga de exponer algunos pensamientos de los personajes, como transcripción de la actividad mental, lo que comporta un discurso indirecto de pensamientos:

> Et cuando esto vió el leon, entendió que non le queria decir quien gelo dijo, é envióla dende, et ella fuése. (p.35)

> El ladron temióse que si esperaba, que el diablo querría afogar al religioso, é que despertaría, et que non podría furtar la vaca; así que habria perdido su afan, é que non levaria cosa. (p.51)

Otro tanto ocurre con los sentimientos. El ejemplo anterior da cuenta del temor del ladrón; el que sigue, de la vergüenza del león:

> Et después que amaneció, envió el leon por los mayores de su mesnada, é envió por su madre, é vino, é desí mandó llamar á Dymna; é el leon estaba la cabeza baja con gran vergüenza que hobiera de lo que ficiera á Senceba. (p.35)

Del mismo modo, el narrador informa sobre las razones secretas que tiene algún personaje, algo que sin duda éste lleva en su conciencia, pero que no emerge como pensamiento preciso en un instante:

> Et todo esto decía Dymna por querer haber honra del leon, et sus vasallos sabian bien que el leon non lo honraria porque le hobiese conocido, mas porque era de noble corazon é de buen consejo. (p.22)

Todos estos recursos que presentan la interioridad del personaje se combinan, frecuentemente, de acuerdo con esta disposición: primero se exponen las acciones (que pueden incluir percepciones); luego hay pensamientos, ya sea incorporados al discurso del narrador o en forma de monólogo interior; por fin, aparece el diálogo. Por ejemplo:

> Así que un venador armó sus lazos é cayó y el gato, et en esto salió el mur buscando que comiese; pero con todo esto, resguardábase é miraba á todas partes, e vió yacer al gato en los lazos é fué muy alegre por ende. Et paró mientes en pos de sí, et vió un liron que yacia en celada pora le dar salto, et cató de suso, et vió estar un buho en una rama del arbol oteando pora le levar;

> et vió que si tornase atrás, que le tomaria el liron, é si fuése adelante, que le tomaria el buho, é si fuese á la otra parte, que le tomaria el gato; et dijo en su corazon: "Débome yo ahora ayudar del seso é de las artes para estorcer de esta cuita en que estó, ca para esto son los sábios é los entendudos, para saber salir de las tribulaciones cuando les acaescen; et yo he pensado que non puedo salir de esta cuita en que estó, si non pido tregua á este gato, pues que está en gran cuita, de que le non puede ninguno librar sinon yo, et por aventura darme-ha tregua por su pro, é yo asimismo escaparé deste peligro en que estó por él". Et entonce el mur llamó al gato é dijole : " ¿Cómo estás?" Dijo el gato: "Ya lo ves; pues ¿por qué me lo preguntas?" (p.58)

El pasaje tiene una complejidad de composición que merece ser analizada. En primer lugar, la voz del narrador establece que un venador armó sus trampas y el gato cayó en ellas. Luego, siempre por medio de la voz del narrador, aparece el mur cargado de sensaciones ("resguardábase é miraba á todas partes"); a continuación, la misma voz da cuenta de las percepciones del mur ("vió yacer al gato", "vió un liron", "vió estar un buho en una rama"). Después de las percepciones viene la evaluación que el mur hace de su situación, siempre en la voz del narrador ("vió [pensó] que si tornase atrás", "é si fuese adelante", "é si fuese de la otra parte"). Luego aparece la voz del mur en monólogo interior ("et dijo en su corazon"). El narrador, que se había retirado, vuelve a aparecer, pero sólo para organizar el diálogo ("Et entonce el mur llamó al gato").

El ejemplo que sigue tiene una organización similar, pero el discurso del narrador se reduce, y los personajes dejan oír más su voz o su pensamiento:

> Desí saltó el ximio en el costado del galapago, et el galapago andudo con él por la mar fasta que fué bien dentro. Et el galapago escomenzó a pensar en su corazon cómo faría la traicion, é paróse é dijo: "Muy fea cosa es é desconoscencia esta que quiero facer, et non merecen mujeres que por ellas sea fecha tan grant traicion, ca debe home fiar muy poco por ellas. Et dicen que el oro non se prueba se non en el fuego, é los amigos é su lealtad en el dar et tomar, et la fuerza de la bestia con la gran carga; mas las mujeres non es cosa con que se puedan probar". Et cuando el ximio vió que el galapago se paraba, sospechó que le queria facer alguna traicion, ef dijo: "Non só cierto que el galapago non se ha mudado del amor et de la amistad que me habia et que me quiera facer algunmal; ca non es ninguna cosa que mas liviana nin mas movible sea que el corazon del home, et que dicen que el home entendudo non se le encubre lo que tiene en corazon á su compaña, á sus fijos, é á sus amigos, é sus privados en el continente, et en la catadura, é en la palabra, et en levantando é asentando, ca estas cosas mucho demuestran lo que yace en los corazones". Dijo el ximio al galapago: "¿Cómo estás así quedo, que no andas?" Dijo el galapago: "Estó triste e penoso, porque irás a mi posada é non fallarás [. . .]". (p.55)

Como se ve en los ejemplos anteriores, entre la acción y el diálogo se colocan las causas no manifiestas que rigen y justifican toda la situación, y que pertenecen al mundo interno de los personajes. El procedimiento resulta novedoso si se lo compara con la narración mítica que se ha separado poco del modelo que la condiciona. Esa narración, sujeta con rigidez al mito, tiende a descarnar a los seres que intervienen, a mostrarlos movidos por causas que los trascienden, que escapan a su esfera personal, al mundo de sus posibilidades. En el mito hay una predeterminación que no propicia elaboraciones interiores. En *CeD*, en cambio, son esas elaboraciones las que motivan las palabras y las acciones posteriores.

Como ya se ha señalado, *CeD* es una traducción que moderniza la versión sobre la que se basó en cuanto a los modos narrativos. Sin lugar a dudas, conserva o repite muchos rasgos del original, pero introduce otros: mayor abundancia del discurso indirecto, sobre todo del que se refiere a los pensamientos (lo que indica un narrador más consciente de su tarea: la elaboración literaria), una disposición de los elementos que pone de relieve los motivos no manifiestos y, en términos generales, una andadura más ágil.
Estas características, que insistimos en señalar como aportaciones de la cultura árabe principalmente, casi se desvanecen cuando el modo de narrar se apega más a la tradición del sermón o de los *lucidarios*, tal como veremos a continuación.

C. *Castigos é Documentos del rey don Sancho*

El libro de *Castigos é Documentos del rey don Sancho* —en adelante *CDS*— de Sancho IV (1952), rey de Castilla, se terminó en 1293, de acuerdo con lo que dicho texto indica. Esta fecha no ha sido cuestionada pero, en cambio, ha habido discrepancias en cuanto a su autor. Pascual de Gayangos, en la Introducción al tomo donde se encuentra la edición que manejamos, considera que, dada la personalidad de Sancho IV (apodado "el Bravo") no es plausible que hubiera escrito una obra de este tipo; agrega, al referirse a la

naturaleza del libro, que "más bien parece un código de moral cristiana, lenta y trabajosamente elaborado por un obispo, que un libro de consejos a un hijo" (p.VII). Richard P. Kinkade (1968:29), aunque no menciona específicamente *CDS*, defiende la capacidad literaria del rey.

A nosotros, sin entrar a discutir las cualidades literarias de Sancho IV, nos parece que la obra revela una personalidad más próxima a la de un clérigo que a la de un gobernante. Si bien gran parte de los consejos que se encuentran en el libro tienen como finalidad preparar a un infante que habrá de ocupar el trono, por momentos resultan abrumadoras las referencias al Antiguo y Nuevo Testamento, a los Evangelios y a los Padres de la Iglesia. Pero *CDS* no es la única obra con alto contenido religioso y teológico aparecida durante el reinado de Sancho IV. Richard P. Kinkade (1968:13) considera que este rey fue el compilador de los *Lucidarios* españoles, traducción adaptada de una obra latina: el *Elucidarium*, de Honorius Augustodunensis; esto nos autoriza a suponer que también pudo haber sido compilador, si no autor exclusivo, del libro que nos ocupa. En definitiva, cualquiera haya sido el caso, es necesario señalar que, por sus características, la obra se coloca en un lugar especial dentro de la producción de su época porque no es exactamente un libro de consejos, ni tampoco un sermonario. Evelyn Birge–Vitz (1977) alerta sobre la necesidad de analizar los textos medievales con cuidado especial para no someterlos a esquemas inadecuados, eficaces para el tratamiento de obras más o menos recientes, pero que fallan con aquéllas que están situadas en los orígenes de la producción literaria y muestran un género titubeante.

Es necesario apuntar, desde el comienzo, que *CDS* no es una obra de ficción, sino un libro con intención didáctica en el que se incluyen, en pequeña proporción, segmentos narrativos que pertenecen al campo de la imaginación, o al de la tradición repetida de historias verosímiles o fabuladas. Resultaría erróneo tratarlo desde la misma perspectiva que se usa con *DCI* o *CeD*, donde la intención didáctica marcha a la par con el propósito de entretener, aunque haya en ellos extensas porciones de sentencias y reglas moralizadoras;

en *CDS*, el carácter didáctico se impone sobre el otro. Los ejemplos, que cumplen la función de amenizar, son accidentales; la mayoría breves y sin desarrollo; muy pocas veces van más allá de una exposición delgada de la anécdota. Según Diego Catalán (1965:312):

> Los *Castigos* se emparentan por su estructura con los "catecismos político–morales" tan en boga en la España del siglo XIII, pero su sabiduría es básicamente bíblica (siendo poco o nada lo que deben a la tradición filosófica árabe y oriental). El carácter de la obra justifica que la mayor parte de las referencias a la Escritura sean precisas, introducidas mediante una fórmula en que se consigna con mayor o menor precisión la procedencia del pasaje.

Su observación sobre la precisión de las procedencias no debe limitarse sólo a las Escrituras porque lo mismo sucede cuando el texto recurre a autores latinos (Valerio Máximo, Boecio, etc.) o a los Padres de la Iglesia (San Agustín, Gregorio Magno, etc.):

> El primero [ejemplo] que cuenta Valerio en el tercer libro del *Policrato*, capítulo nueve, do dice [. . .]. (p.120)

> según cuenta sant Agostin en el libro 2° de la *Cibdat de Dios*, cuarenta é cuatro capítulo, onde dijo en versos [. . .]. (p.115)

Ese carácter de catecismo, es decir, de obra doctrinal que es modelo y ley a la vez, se percibe también en el ordenamiento meticuloso del material: hay un plan general que separa las diferentes etapas de la exposición, a la manera de un código; especialmente en la segunda mitad del libro, la organización se dispone en apartados numerados. Por ejemplo, en el Capítulo LXXIX, al mencionar los beneficios de la institución matrimonial, éstos se separan así: "El primero, [. . .]. Lo segundo, [. . .]. Lo tercero, [. . .]. Lo cuarto, [. . .]". En el Capítulo LXXI, trata las costumbres censurables de los viejos de esta manera: primero enumera seis de ellas; a continuación las explica una por una; luego da otras seis y, a su vez, suministra dos razones para cada una. Todo esto recuerda un código decididamente legal: *Las Siete Partidas*, de Alfonso el Sabio.

La intención básicamente didáctica de *CDS* no deja mucho lugar para un desarrollo extenso de los ejemplos, que es la parte que más interesa a nuestro análisis; al igual que en

los sermones y en las obras catequísticas, éstos rompen sólo brevemente el discurso principal y quedan sumergidos en un cuerpo de doctrina político–moral denso, que no tolera una forma expositiva más elaborada; hay contados momentos en que consiguen sobresalir del texto y adquirir independencia; de todos modos, la mayoría de ellos no pasa de ser una especie de relato sucinto, o de crónica mínima, que se toma de alguna otra parte. He aquí uno de esos casos:

> De la pasciencia del rey Antígono cuenta Séneca en el tercero libro de la hestoria, que cuando oia á algunos que estaban murmurando é decian mal dél, que non habia más de un destajo entre él é ellos, movió el destajo é dijo: "Evad que vos oirá el rey," así como si lo dijese otro. (p.147)

Esta obra, al combinar características que pertenecen a la crónica, a los sermonarios y a los códigos legales, plantea un problema de clasificación. Actualmente podemos diferenciar con aceptable claridad los diversos tipos de discurso que componen un texto; el literario tiene posibilidad de sacar partido de cualquier otro discurso más específico (científico, legal, periodístico, etc.) sin desnaturalizarse, porque la inclusión puede prestarse a un juego expresivo o irónico que lo diversifica y enriquece; por el contrario, los otros discursos no son capaces de adoptar las libertades del literario pues, si lo hacen, pierden su índole. En algunas obras medievales, como ésta que ahora consideramos, la separación de los campos no es tan clara: el discurso didáctico, el sermonal o el catequístico incluyen porciones que no corresponden estrictamente a su dominio, pero ello no los convierte en un discurso literario, de acuerdo con nuestros conceptos actuales. Otro tanto ocurre con la *Primera crónica general*, en que aparecen historias sacadas, sin excesivo rigor, de otros textos y conservan características de ellos, como la historia de Dido y Eneas que fue tomada de algunas obras literarias (Virgilio, Ovidio) y de otras históricas (Pompeyo Trogo, Ximénez de Rada); de las primeras muestra rasgos literarios, tales como la mención de los pensamientos de los personajes; de las segundas, cierta veracidad cronística; pero, en su totalidad, no pretende ser una composición literaria, sino histórica.

Al considerar el encuadre del texto, se vuelve a plantear un problema de definición. La obra que tratamos, luego de una presentación anónima, comienza con un prólogo en el cual, después de las invocaciones de rigor, Sancho IV explica los motivos que lo impulsaron a escribir el libro. A continuación, comienza el Capítulo I, "Mio fijo mucho amado: [. . .]" (p.87); los capítulos restantes, con leves variantes, también tienen el mismo principio. Además, esa voz narradora se identifica varias veces, a lo largo del texto, como la del rey don Sancho:

> Muchos miraglos destos te podrie home contar que serie luenga hestoria de decir; mas uno te contaré que contesció muy poco tiempo ha en nuestro tiempo, reinando nos el rey don Sancho que fecimos este libro [. . .]. (p.131)

> E nos, el rey don Sancho, escrebimos aquí este miraglo en testimonio [. . .]. (p.132)

Esta es la misma fórmula que se encuentra en *Las Siete Partidas*, de Alfonso el Sabio (1807:I,1ª,2): "E por ende nos don Alfonso, fijo del muy noble rey don Ferrando [. . .] comenzamos este libro". Sin duda, estos narradores reafirman la autoridad real como medio para acreditar la veracidad de sus palabras, a la manera del *hadith* árabe que funda sus aseveraciones en fuentes incontestables. Por otra parte, el narratario a que se alude en *CDS* no manifiesta nunca su presencia; ese "Mio fijo" está ausente del texto, como si Sancho IV compusiera un testamento moral para que su heredero, y otros herederos, lo leyeran más adelante.

María Jesús Lacarra (1979:73) llama "inserción directa" al tipo de marco que sustenta *CDS*:

> Empleo el término "inseción directa" cuando el narrador–autor no se esconde tras ningún intermediario, aunque se sirva de pequeños subterfugios para justificar y motivar su relató [. . .]. La ausencia del destinatario impide apreciar sus reacciones. El procedimiento es característico de la literatura "de espejos"; así se justifican los ejemplos en los *Castigos é Documentos* o en la *Poridat de Poridades*, pues Aristóteles debe instruir a Alejandro.

La definición es muy apropiada, aunque no siempre ese encuadre sea característico de los

"espejos de príncipes" pues en *Hitopadesa*, texto indio que se considera modelo del género, el narratario es activo, se manifiesta en todo momento, aunque sea la voz del maestro la que conduce las porciones narrativas y doctrinales.

A veces, ese autor–narrador que "no se esconde tras ningún intermediario" cae en excesos. Ya hemos hablado de los límites que impone un texto histórico, de la libertad que permite una obra de ficción, y de la diferencia que existe entre persona histórica y personaje. Sancho IV, como narrador–autor, trata a ciertas figuras reales como si fueran personajes y les adjudica intenciones o pensamientos que está muy lejos de conocer. Esto ocurre, por ejemplo, cuando narra algunos pasajes de la vida de Mahoma:

> Mahomad fué mucho enriquecido de las muchas riquezas de la dueña viuda con quien él casó, é pensó en su corazon cómo podría cobrar el regno de Arabia. (p.136)

Procede de la misma forma cuando cuenta la historia del infante don García Gutiérrez, persona histórica:

> Entonces desque la misa fué dicha é seyendo él ya seguro de los fijos del conde don Vela, por el homenaje que le fecieron, fuése á salva fe para su señora doña Sancha, é fabló con ella cuanto quiso á su sabor. (p.169)

Otro tanto hace con la historia de Fernán Antolínez:

> Et este buen caballero, tamaña era la devocion que habia en las misas, que aunque oia que su escudero lo maltraia, non tornaba ende cabeza. (p.94)

En casos como los anteriores, la separación entre historia y ficción se torna imprecisa. Otras veces, sin embargo, la responsabilidad del narrador queda salvada porque se limita a repetir, y así lo indica, algo que no conoce de primera mano. Sirva como muestra la sucesión de ejemplos que toma de Valerio Máximo (p.211), en los cuales —si bien no faltan referencias a los sentimientos de Porcia, a la determinación no confesada de la reina de Laodicea, o a los pensamientos de la hija de César—, su función se limita a transmitir lo que "Otro enjiemplo cuenta allí".

El rey Sancho IV del texto es el emisor de la voz narradora y, por consiguiente, todo se subordina a ella . Se trata de una voz autoritaria, indiscutible, que poco retrocede para dar lugar a los discursos directos de los otros seres que intervienen en su relato; en consecuencia, el discurso directo de los mismos se presenta en ocasiones escasas. Pero esta regla, aunque es constante en toda la obra, se quiebra a veces. Por ejemplo, cuando narra una anécdota del emperador Teodosio el Grande (p.180), se suceden —sin que el narrador intervenga más que para introducir a los hablantes y dar detalles mínimos de presentación—, una serie de diálogos entre San Ambrosio y el emperador, entre el emperador y el príncipe Rufino, entre éste y San Ambrosio y, por último, entre San Ambrosio y el emperador. También es común encontrar discursos directos cuando se reproducen dichos o sentencias de personajes notables, santos o reyes la mayoría de las veces:

> Dice sant Agostín: "Así que el que te ha fecho sin tí, non te salvará si non te ayudas". Por tanto dijo David: "Faz tú algunas buenas obras algunos dias [. . .]". (p.124)

> Dice sant Bernardo: "Por tí habremos sobimiento al cielo. ¡Oh Virgen bienaventurada, falladora de gracia, madre de vida, puerta de salud!". (p.125)

En los dos últimos casos, se trata de una cita textual de palabras autorizadas, más que de un discurso directo; en general, el narrador permite hablar a individuos prestigiosos, a los que podrían considerarse pares de un rey (el emperador Teodosio, David) o tutores morales del mismo. Como consecuencia de lo anterior, lo que otros dicen se presenta, en general, como discurso indirecto; en ciertas oportunidades, la trasposición de un discurso extenso a esta forma muestra un proceso bastante laborioso, como si acusara una falta de pericia, una destreza adquirida a medias:

> Et cuando le demandaban los judíos sobre ello que les dijiese por qué nasciera ciego, si fuera pecado de su padre ó de su madre, ó de sus parientes, ó por el suyo mismo, Jesucristo les respondió que non fuera por ninguno dellos, mas que Dios lo feciera por demostrar en él el su grand poder é gloria, la cual gloria le fue demostrada cuando Jesucristo lo sanó con su saliva. (p.90)

Richard P. Kinkade (1972) sostiene que la prosa de Sancho IV muestra un paso intermedio entre la de Alfonso el Sabio y la de don Juan Manuel. Aunque creemos que las razones que presenta el crítico son atendibles, resulta difícil considerar que la obra de este rey —que no es muy extensa, ni muy original— pudo servir de puente entre dos personalidades tan decisivas en el desarrollo de la prosa castellana. De todos modos, si se compara la prosa de *CDS* con la de Alfonso el Sabio, se nota una sensible disminución del uso del discurso directo a favor del indirecto; y es esta última forma, precisamente, la que don Juan Manuel establece como regla privilegiada, en especial en *El Conde Lucanor*. Al tratar *CeD* sugerimos que el uso amplio del discurso indirecto era una aportación de la cultura árabe, pero hay que tener en cuenta que no se puede pensar lo mismo de Sancho IV, que rechazó cualquier tipo de valor islámico. En este caso, creemos que se trata de un narrador que desea mantener la continuidad de su palabra porque la misma conlleva la verdad de su prédica moral o dogmática. En cierta forma, aunque por vías diferentes, volvemos al principio de autoridad, dado por el *hadith* en la narración árabe, y por la investidura real en *CDS;* en don Juan Manuel, como veremos más adelante, el uso responde a concepciones artísticas.

Esa presencia constante del narador, embarcado en un frenesí didáctico, no permite el desarrollo de las anécdotas intercaladas; lo mismo ocurre con los aspectos interiores de esos personajes que, privados de voz propia, quedan sometidos a un discurso básico que no muestra gran interés por ellos. Cuando se les deja hablar, poco revelan de sí mismos, tal como lo muestra Adán: "Señor, oí la tu voz que me llamabas, é hobe grand miedo" (p.106). Sin embargo, hay algunos monólogos interiores que tienen una extensión suficiente como para dar idea de la situación interna; uno de ellos se encuentra en la historia de Santa Susana:

> E desque Susanna esto oyó, fué muy pasmada é pensó en su corazon é dijo: "Si yo tal cosa consiento, perderme—he con Dios, é si non lo consiento morré". E dijo: "Pues que así es, mas quiero morir que non perderme con Dios é ser traidora a mi marido." Entonces ella dió una grand voz é dijo:

> "¡Oh señor Dios rey poderoso! tú que sabes las cosas antes que sean fechas nin pensadas, tú me libra destos falsos levantadores". (p.103)

La interioridad de la santa se consigna para dejar en claro su pureza de pensamiento, no porque se quiera mostrar su individualidad. Algo similar sucede con las plegarias que son, a su modo, monólogos interiores. Una de las más largas es la de la reina Ester:

> Señor, tú sabes que nunca me deleité en los ornamentos reales, nin los mis ojos fueron orgullosos en los afeitamientos del mundo é del mi cuerpo. (p.97)

La otra forma que el texto usa para presentar la interioridad del personaje es la información que suministra el narrador. Los sueños, que son un recurso con antecedentes bíblicos, aparecen con frecuencia; en algunos casos, no ofrecen gran interés:

> Onde cuenta en el primer libro de la Hestoria Tripartita que en sueños vió el signo de la cruz en el cielo, é los ángeles estando cerca della le dijieron: "Constantino, con esta señal vencerás." E entonces mandó traer la señal de la cruz ante sí é poníala siempre ante su faz; é mandó que la su seña victorial que la llamasen seña de trabajos [. . .]. (p.107)

El narrador se limita a transmitir un hecho consignado en otro texto, pero lo acepta como parte del conocimiento que el autor del mismo pudo tener de los sueños del emperador Constantino; hay otros lugares donde presenta sueños de su propio conocimiento, que tienen alguna extensión:

> Et estando así adormecióse, é puesta en revelación, vido un templo muy fermoso é grand en el cual estaban unos mancebos muy claros é fermosos, que aparejaban un estrado, é vió entrar en aquel templo una reina mucho maravillosa, acompañada de muchedumbres de caballeros é de dueñas é de doncellas. (p.94)

La historia continúa sobre este plano onírico hasta que la monja despierta, descubre que el cirio del sueño ha pasado a la vigilia, y entonces comprende el significado del mismo. La narración está dramatizada con cierta habilidad y el narrador, en todo momento, se siente apto para informar sobre la situación externa y sobre la conciencia de la monja.

El relato de milagros a cargo de un narrador testigo es también de indiscutible procedencia bíblica. Cuando el milagro es un hecho público, no se puede considerar como

signo de interioridad porque forma parte de la realidad compartida por todos. Eso sucede con la historia de Ferrand Antolínez, a quien un ángel suplanta durante una batalla (p.94); algo similar se observa en la anécdota del caballero Juan Corvalán, cuando una monja desairada detiene su caballo (p.131–2), ya que es el mismo Juan Corvalán quien lo refiere al autor–narrador: "E nos, el rey don Sancho escrebimos aquí este miraglo en testimonio, segunt Johan Corvalan, a quien acaesció, nos lo contó por su boca misma" (p.132). Es diferente, en cambio, el milagro mariano del caballero que se enamora de una monja. En principio, se da cuenta de los antecedentes de la situación con detalles de sentimientos y pensamientos. En lo que toca al caballero,

> tanto le entró el amor en el comienzo, que se morie por ella, é hobo de buscar manera porque le podiese mostrar el corazon que tenie contra ella, é fizose su pariente é fué á fablar con ella. (p.130)

Y, en cuanto a la monja,

> desque aquella mezquina de monja vió que todas las otras eran asosegadas ya para dormir, é que era llegada la hora que ella posiera con el caballero que habia de venir por ella, salióse de aquel logar en que estaba escondida [. . .]. (p.131)

El milagro que sucede a continuación no cuenta con testigos y debe suponerse que la voz recriminadora de la Virgen es sólo perceptible para la monja quien, por otra parte, está sola: "¿Para do vas, mezquina mujer? ¿Dejas a mí é al mio fijo por el diablo, é desprecias a —oracion que me solías facer?" (p.131). También el milagro mariano de Teófilo incluye aspectos subjetivos del personaje:

> comenzó un dia de pensar en la su maldat é enemiga que había fecho, é tornando en sí encerróse en una iglesia llorando amargamente su pecado, é demandando ayuda á la Madre de misericordia. (p.215)

El milagro que se narra en seguida es una revelación interior, sin testigos; del mismo modo sucede con el milagro de la mujer que comió una araña venenosa, que incluye una plegaria breve: "Aremiémbrate, Señora, del servicio que algund tiempo te fice, é habe merced de mí, mezquina, en esta priesa en que estó" (p.216).

Dentro de la misma tradición bíblica se inscriben los poderes que el narrador se atribuye para dar cuenta de la voluntad de Dios o de la Virgen:

> nuestro Señor Dios, acatando los bienes de la misa é sus virtudes, é cuánto bien gana aquel que la oye con devocion, quiso guardar á este caballero de vergüenza [. . .]. (p.94)

> plogo á la Madre de Misericordia de le querer oir, é paresciéndole dióle, en señal que su pecado era perdonado, la carta que él escrebiera é diera al diablo. (p.215)

Hemos dicho que los sueños, los milagros y el acceso al pensamiento divino son elementos que provienen de la Biblia, pero es necesario indicar que ello se refiere más a la materia referida que al modo de tratarla. En la Biblia, tal como dice Robert Alter (1981:69—70), se prefiere el discurso directo, incluso para mostrar los pensamientos:

> The biblical preference for direct discourse is so pronounced that thought is almost invariably rendered as actual speech, that is, as quoted monologue. Attitude, of course —love, hate, fear, jealousy, and so forth— can be merely reported in a single appropriate verb because what is involved is in effect a summary of interior experience rather than a narrative realization of it. But when an actual process of contemplating specific possibilities, sorting out of feelings, weighing alternatives, making resolutions, is a moment in the narrative event, it is reported as direct discourse.

También en *CDS*, cuando el narrador desea informar sobre una experiencia interior específica, recurre a verbos apropiados que den idea de la misma, sin entrar en desarrollos extensos:

> Et despues desto tan grant vergüenza hobo este caballero, que non osaba salir de la iglesia [. . .]. (p.94)

> E Adan, desque conosció la voz de Dios, temióla, é hobo grant miedo; é luego conosció sus yerros, é en conosciéndolos tomó vergüenza de las cosas vergonzosas de su cuerpo [. . .]. (p.106)

Estas intervenciones no consiguen alcanzar un "climax", ni lo pretenden. El narrador parece siempre apresurado, como si sintiera que no le basta el tiempo para decir todo lo que se ha propuesto. Los consejos, los ejemplos, las citas, se suceden sin pausa; la manera de articularlos es retórica y, con frecuencia, recurre a la pregunta "¿Qué te diré mas?" para

enlazar el tema anterior con el siguiente, o introduce el nuevo tema con "otrosí", que tiene indudables reminscencias de código. En esta carrera queda poco lugar para la valoración de las reflexiones y la profundidad de los ejemplos. Todo ello es propio de las prédicas de aquellos tiempos, compuestas por un discurso adecuadamente extenso (que no sobrepasara el período de atención del público), dentro del cual había que concentrar la mayor cantidad de enseñanzas, sin descuidar cierto tenor de amenidad. Estas prédicas llegaron a conformar un modelo de exposición, pero no crearon un estilo propio, sino que refundieron otros ya conocidos. Como afirma Erich Auerbach (1957:141), en los sermones populares de principios del siglo XIII "the Christian tradition exaggerated the mixture of styles to the utmost". En *CDS*, además de la mezcla de estilos (por ejemplo, la organización paratáctica del período, común en la Biblia, junto a la hipotáctica (muy usada por San Agustín), se encuentra una combinación de modos narrativos que no resulta propicia para un tratamiento profundo de la conciencia.

No obstante lo anterior, hay algunos casos que escapan a lo mencionado. Quizás uno de los más interesantes, en cuanto al detalle de procesos internos, se encuentre en el Capítulo XXXXIX: la historia del ermitaño tentado por el diablo transformado en niña. Rameline E. Marsan (1974:249), al referirse al mismo, dice:

> A travers des paroles du diable, nous apercevons la faille du caractère de l'hermite: trop de confiance en soi, et la conviction que le démon n'arriverait jamais à le tromper [. . .].

En primer lugar, es necesario señalar que las palabras del diablo (presentadas como discurso indirecto) no pretenden seducir, sino despertar piedad:

> é dijole que por el tiempo que facia muy fuerte, que habia muy grand frio é andaba muy descarnada por los montes, é non fallaba quién la diese à comer nin do se acoger; é comenzó a demandarle que por amor de Dios que se doliese della, é que non quisiese que moriese por aquel tiempo fuerte. (p.163)

Además, se informa que el ermitaño no se da cuenta de que es el diablo transfigurado, y se conduele de esa niña que se presenta a la puerta de su cueva:

> E el ermitaño, cuando tornó la cabeza é la vió é oyó las sus palabras, hobo duelo della, cuidando que era criatura de Dios é acogióla en cabo de la cueva, é dióla un poco de pan que tenie [. . .]. (p.163)

En ningún momento sospecha que se trata del diablo y que, por consiguiente, debe cuidarse de caer en tentación; más que confianza en sí mismo, muestra inocencia. Creemos que Rameline Marsan (cuyo estudio, en muchos aspectos, nos parece admirable) se excede en su interpretación porque en una obra medieval no deben buscarse explicaciones ocultas o remotas: todo lo que el texto quiere decir está mostrado con claridad, sin dobleces; muchas veces, es verdad, desconocemos el código al que responden ciertas alusiones (por ejemplo, en los escritos de los herméticos), pero eso no significa oscuridad , sino carencia de instrumentos para interpretarlo.

Volviendo a la historia, luego de presentar las palabras del diablo y los pensamientos del ermitaño, aparecen las intenciones secretas de aquél, a través del narrador: "E esto facia por tal que el ermitaño tornase los ojos á catarle á menudo" (p.163). Después, el narrador vuelve su atención al crecimiento de la tentación:

> el ermitaño se fué llegando allí o el diablo estaba en semejanza de mujer, é fué allegando el su rostro al suyo, é fué apalpándol' de las manos; é tan grand afacimiento cayó entre ellos, que se hobieron á besar. (p.163)

En seguida parecen los apetitos del ermitaño: "E cuando el ermitaño quiso su voluntad pasar á mas, cuidando que tenie mujer cerca de sí" (p.163). En ese momento, el encanto se deshace, el diablo se convierte en cabrón y, con el primer discurso directo del relato, señala al ermitaño su debilidad. A continuación, el narrador vuelve a presentar la conciencia del ermitaño:

> E desque el ermitaño hobo oido estas palabras, comenzó mucho á llorar é arrepentirse, é fué tan cuitado, que por poco hobiera á desesperar [. . .]. (p.163)

Por último, el narrador se aleja de los personajes y el relato termina con la expiación del ermitaño y el perdón obtenido. En esta brevísima historia es posible percibir un cambio gradual en la actitud interna del personaje. No se trata de un caso único en el libro, pero de ninguna manera este tipo de exposición hace mayoría. Como hemos dicho, Sancho

IV no pudo, o no quiso, desprenderse de ciertos modelos prestigiosos: la Biblia, los escritos patrísticos, los sermones. El resultado es una obra que poco se emparenta con otras anteriores (*DCl, CeD*) y que, si bien tuvo algunos imitadores, no dejó consecuencias en los escritores que elevaron el texto didáctico a la categoría de obra literaria, como es el caso de don Juan Manuel, o del Arcipreste de Talavera.

D. *El Conde Lucanor*

El Conde Lucanor —en adelante *ECL*—, del Infante don Juan Manuel (1969), se terminó en 1335. Antes de entrar al análisis del texto, es necesario hacer algunas consideraciones sobre la obra total de este autor que, si bien no se separó completamente del marco ideológico medieval, ofrece características especiales. Su concepto de la delimitación de los estratos de poder y de la misión del noble en el mundo, cuyos valores subrayó especialmente, se remontan a la sociedad de su tiempo; la importancia de la fama, de ese anticipo de la gloria eterna recibido en vida, y la solidez de sus principios religiosos, también eran parte del repertorio de la época. En lo que se refiere al tipo de libros que produjo, tampoco ellos escapan a las características medievales. En el *Libro de la caza* retoma un interés ya demostrado por la literatura alfonsí aunque, en su caso, se vio reforzado por un gusto auténtico por la práctica de este deporte de señores. En el *Libro infinido*, o de *Castigos a su hijo don Fernando*, continúa con la tradición de los "espejos de príncipes", de la cual existen múltiples ejemplos anteriores, tales como el de *Castigos é Documentos del rey don Sancho*. El mismo *ECL*, que nos parece el más original porque abre muchos caminos a la prosa posterior, no deja de ser un libro de ejemplos con intención didáctica, cosa que lo incluye dentro de una tradición ya bien establecida; por otra parte, aunque la situación básica del diálogo entre el Conde y Patronio confiera cierta coherencia a *ECL*, don Juan Manuel reúne en el mismo cinco partes de características heterogéneas que

muestran una composición afín con gran cantidad de obras medievales anteriores y posteriores.

La marca personal de su obra se encuentra, más que en los principios generales que la sustentan o en la materia de la misma, en la profunda originalidad que rige la índole y exposición de sus discursos. Es, a la vez, universal y castellano. Su universalismo se apoya en el propósito de no alejarse de lo que lo rodea: el ambiente de Castilla, con sus paisajes, sus hombres y sus problemas. Debido a ello, rechaza la influencia que la Antigüedad imponía sobre los escritos de su época. Cuando se sirve de fuentes foráneas, frecuentemente echa mano de las más próximas: las árabes, o las persas e hindúes llegadas a través de las árabes. Pero, aunque repita historias conocidas, no es el clásico repetidor medieval que se escuda tras "el escripto" o "lo que la historia dize". En cuanto al lenguaje que emplea, sigue de cerca los pasos de su tío Alfonso el Sabio y, como éste, se abstiene del abuso de latinajos y ornamentos que se acercan a las *artes dictaminis* para explorar nuevas formas de ese idioma castellano todavía joven en su forma escrita.

Esta individualidad artística que mencionamos proviene de una personalidad consciente de su oficio de escritor, de constructor cuidadoso de textos para ser leídos, de productos de intercambio para ser entregados. Una prueba de ello es el celo con que trató de preservar los originales de su obra, que depositó en el Monasterio de Peñafiel para que pudieran ser comparados con las copias posteriores. Lamentablemente para él, y también para nosotros, aquellos originales se perdieron y hoy no nos queda más remedio que servirnos de algunas de esas copias a las que tanto temía, tal como él mismo lo expresa:

> Et porque don Iohan vio et sabe que en los libros contesçe muchos yerros en los trasladar, porque las letras semejan unas a otras, cuydando por la una letra que es otra, en escriviéndolo, múdase toda la razón et por ventura confóndesse [. . .] et porque don Iohan se reçeló desto, ruega a los que leyeren qualquier libro que fuere trasladado del que él compuso [. . .] que si fallaren alguna palabra mal puesta, que non pongan la culpa a él, fasta que bean el libro mismo que don Iohan fizo [. . .]. (p.48-9)

Ese temor por las adulteraciones, que iba hasta el punto de preocuparse por la correcta

interpretación de una letra, contrasta con el descuido general de su época, cuyos autores llegaron a entregar al público el derecho de agregar o enmendar. Baste, para ello, recordar la famosa cuarteta del *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz (1967:603):

> Qualquier omne que l'oya, si bien trovar sopiere,
> puede i más añedir e emendar si quisiere:
> ande de mano en mano a quienquier que l'pediere
> como pella a las dueñas: tómelo quien podiere.

Lo anterior se aplica a la totalidad de su obra, pero *ECL* tiene otros méritos que lo hacen sobresalir de ese conjunto y colocarse a la cabeza de los textos en prosa de su tiempo. Con este libro, don Juan Manuel llega al estrato de los escritores que ejercieron el arte de la literatura propiamente dicha, que es, según Marcelino Menéndez y Pelayo (1943:I,9), "el arte reflexivo de la composición y el estilo, obra intensamente personal y que coincide en todas partes con el advenimiento de la prosa [. . .]". Tal vez estos mismos conceptos podrían aplicarse a las otras obras de don Juan Manuel y, antes que a ellas, a la producción de Alfonso el Sabio.[16] Sin embargo, para nosotros, la notable diferencia que existe entre *ECL* y el resto de los otros libros se encuentra, precisamente, en lo que el crítico español llama composición y estilo, y que da lugar al advenimiento de la prosa literaria. Si bien la mayor parte de los temas de los ejemplos de *ECL* se hallan dispersos en obras más antiguas, y hay muy pocos que puedan considerarse originales, tal como lo demuestra Daniel Devoto (1972), el tratamiento que reciben en manos de don Juan Manuel se enriquece con una dimensión artística que sus antecesores desconocieron. Allí se conjugan muchos elementos que señalan una labor creativa e individual sólo comparable a la del *Libro de buen amor*, obra originalísima que apareció en la misma época.

Estas son consideraciones generales que no podemos desarrollar extensamente porque escapan al propósito del presente trabajo, pero hay, entre las renovaciones que encontramos en *ECL*, una que se relaciona directamente con nuestros propósitos. Salvatore Battaglia (1960:37) observa que Alfonso el Sabio usa la palabra como espejo de

un espectáculo quieto, y que don Juan Manuel, por el contrario, la concibe como medio para mostrar una experiencia que está en vías de concretarse. Debido a ello, los acontecimientos de *ECL* se desarrollan desde adentro, se disuelven y se recomponen en la inteligencia de los personajes. Esto significa que los personajes manuelinos muestran, desde sus procesos interiores, un valor que se funde y confunde con la realidad. Ya no es el caso del acontecer que llega, desde afuera, al ser que lo recibe y responde de acuerdo con una modalidad interna que se le ha asignado *a priori* y no puede modificar (el héroe responderá con su valor, la doncella con su candor y fragilidad, el malo con su deshonestidad) de modo que el acto del personaje queda delimitado tanto por la situación como por el carácter del que está investido. En muchas oportunidades, los personajes de las historias de *ECL* actúan movidos por modalidades menos estáticas y la interacción resultante se agilita porque están concebidos en una forma que no los muestra sólo receptivos, sino dueños de una interioridad que se modifica y, a su turno, modifica el curso de los acontecimientos. Aunque lo anterior no puede aplicarse a todos los ejemplos del texto que tratamos, es válido para muchos de ellos; es allí donde encontramos el germen de una corriente de la prosa de imaginación que culmina en el *Quijote* y da paso a la novela moderna. En nuestros análisis de los libros de ejemplos hemos señalado ciertas características (organización narrativa, tipos de discursos, etc.); con esta obra de don Juan Manuel, aquellos señalamientos adquieren importancia porque definen algunos parámetros que marcan la diferencia entre los textos que, en mayor o menor grado, fueron desprendimientos de las crónicas, y aquéllos que prefiguran los desarrollos posteriores del género puramente literario. Estos son, por ejemplo, cierto respeto por el *decorum* del narrador, el uso más extendido del discurso indirecto que permite a éste una interpretación inequívoca de las palabras o los pensamientos del personaje, y da un doble registro a su propio discurso, y otras cosas que veremos más adelante.

Al tratar el encuadre de *Panchatantra* , mencionamos las categorías establecidas por John Barth (1981:51) y señalamos que *ECL* se inscribe dentro del tipo de obras que se

compone de historias independientes, encerradas dentro del marco de otra que no ofrece interés desde el punto de vista dramático porque se reduce a presentar una situación estática que sólo sirve de excusa para alojar los elementos que la componen. Es lo que se ha denominado "libro de historias ensartadas" que propone, en cierta medida, un texto abierto porque se podrían agregar o quitar unidades sin que se alterara el sentido total; o se podría alterar el orden de las mismas con idénticos resultados. Ahora queremos ampliar aquella primera mención y comentar con más detalle el encuadre de *ECL*.

La obra se compone de cinco partes y dos prólogos. El primero de ellos está a cargo de un presentador no identificado que dice : " Este libro fizo don Iohan, fijo del muy noble infante don Manuel" (p.47), e incluye una lista de las obras del mismo autor, entre las que figura, con el título de *Libro del Conde*, la que ahora tratamos, pero faltan otras, cosa que ha planteado ciertos problemas a los estudiosos. Termina con el anuncio que "de aquí en adelante, comiença el prólogo del Libro de los Enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio" (p.49). El segundo prólogo, que corresponde específicamente a *ECL*, corre por cuenta de don Juan Manuel, quien declara: "Por ende yo, don Johan [. . .] fize este libro compuesto de las más apuestas palabras que yo pude, et entre las palabras entremetí algunos enxiemplos de lo que se podrían aprovechar los que los oyeren" (p.51–2); al final, explica cuál va a ser la organización del libro: "Et pues el prólogo es acabado, de aquí en adelante començaré la manera del libro, en manera de un gran señor que fabla con su consegero" (p.53).

Pero los prólogos no terminan allí. El libro, como hemos dicho, está compuesto de cinco partes disímiles; al comenzar la segunda, aparece un prólogo donde don Juan Manuel explica que va a cambiar el estilo de su prosa a pedido de don Jaime de Jérica porque "quería que mis libros fablassen más oscuro, et me rogó que si algund libro feziesse, que non fuesse tan declarado" (p.263). A partir de allí, se abre una brecha entre realidad y ficción porque, al comenzar la quinta parte, es Patronio (personaje de ficción, tal como lo ha declarado el mismo don Juan Manuel al fin del segundo prólogo) quien, en el transcurso

del diálogo que mantiene con el conde Lucanor, se refiere al pedido que don Jaime de Jérica hiciera al autor: "Et pues tantas cosas son escriptas en este libro sotiles et oscuras et abreviadas, por talante que don Johan ovo de complir talante de don Jayme" (p.284). Como se ve, dentro de la ficción se hace mención al acto de escritura de la obra, lo que podría considerarse un uso temprano de *mise en abyme*, aunque creemos que se trata de una confusión originada en la relación ambivalente que don Juan Manuel mantuvo con su personaje. Algo similar ocurre al principio de la tercera parte, cuando Patronio dice al conde: "después que el otro libro fue acabado, porque entendí que lo queríades vós, començé a fablar en este libro más avreviado et más oscuro que en l'otro" (p.273).

Es necesario detenerse en esa identificación ambivalente que don Juan Manuel mantuvo con sus personajes. En el segundo prólogo, el autor declara que estructurará su libro como un diálogo entre un gran señor y su consejero. Si pensamos en la organización social de la época, el autor, por su rango, debería colocarse en el lugar del conde Lucanor; sin embargo, ese personaje es inerte: sólo plantea preguntas, se mueve dentro de una situación esquemática y termina por alabar el buen criterio de su vasallo. Patronio, en cambio, es responsable de la parte más activa e interesante del diálogo: es quien cuenta las historias, da consejos atinados y, a través de sus palabras, el libro va adelante; al final, es él quien señala qué se debe hacer. Si se dejan de lado las diferencias sociales y se atiende al carácter de la obra como muestra de literatura con intención didáctica, es Patronio quien enseña y el conde Lucanor quien aprende. Por estos motivos, el consejero resulta una figura de mayor relieve que su noble interlocutor.

Se ha discutido extensamente sobre la relación que liga al escritor con sus criaturas. En principio, la separación entre la figura del narrador y la del autor nos parece inapelable; pero eso no impide que se pueda establecer, o sugerir, una identificación entre algunos personajes y el autor, cosa que se resume así en las palabras de Benito Pérez Galdós (1961:VI,11): "Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunca ni acaban de esconderle los bastidores del retablo, por bien construidos

que estén". Sin embargo, en muchas obras el autor no parece estar vinculado con los personajes que crea, aunque en otras no es difícil encontrar los puntos de unión que lo identifican con algunos aspectos de ellos. Esto se percibe con cierta claridad en una obra como *ECL*, que continúa la tradición consiliar, en la cual el emisor del "castigo" acertado y de la sentencia bien colocada es el portador de la autoridad y de la intención total. Por todo esto creemos que, debido a la afinidad entre don Juan Manuel y Patronio, pero teniendo también en cuenta el rango de uno y otro, la actitud de don Juan Manuel fue indecisa.

Lo anterior justifica que Patronio retome el tema del pedido que don Jaime de Jérica, persona histórica, hiciera al autor. Sucede algo semejante cuando Patronio decide no "fablar ya en este libro de enxiemplos, nin de proverbios, mas fablar he un poco en otra cosa que es muy más provechosa" (p.284) porque, en esa decisión, asume el papel que don Juan Manuel ya había declarado en el segundo prólogo: "Et fazervos he algunos enxiemplos" (p.50). No creemos que se presente aquí el personaje que interviene en los asuntos del autor como ocurre, por ejemplo, en *Niebla* , de Miguel de Unamuno, porque ello implicaría una interpretación extemporánea, un abuso de hipercrítica.

Otro problema del texto difícil de resolver, y que cuestiona desde un punto de vista diferente la intervención de don Juan Manuel, se plantea en el párrafo que está al final de cada uno de los ejemplos de la primera parte y que, con leves variantes, es éste: "Et veyendo don Johan que este exiemplo era bueno, mandólo poner en este libro, et fizo estos viessos en que se entiende abreviadamente todo el enxiemplo. Et los viessos dizen así: [. . .]" (p.74). A continuación, se incluyen los versos que operan como conclusión. La expresión "mandólo poner en este libro", que a veces es reemplazada por "fízolo escrivir en este libro" o "fízolo poner en este libro", indicaría que no fue él quien lo escribió, sino que lo hizo otra persona. Esa idea queda reforzada cuando agrega que "fizo estos viessos", algo que lo señala como autor de los mismos, al mismo tiempo que excluye su intervención en el resto. El recurso del narrador que cita o reemplaza al autor, o que a veces lo trata como personaje, o como narrador interno, no es nuevo: ya hemos visto que,

en *Disciplina Clericalis*, Pedro Alfonso cumple funciones de narrador intradiegético en el "Ejemplo XXII" y el Arcipreste de Hita aparece, varias veces, mencionado como personaje del *Libro de buen amor*. Pero el mismo párrafo agrega otra duda cuando, al referirse al ejemplo, dice que don Juan Manuel "mandólo poner en este libro". Eso nos induce a preguntarnos cuál es ese libro, porque el que está delante de nosotros tiene, además de los ejemplos, otras cosas (prólogos, diálogos preliminares entre Patronio y el conde Lucanor, generalizaciones que hace éste, elogios finales del conde por lo acertado del ejemplo, etc.). Parecería que el narrador extradiegético se refiriera a un libro donde sólo se encontraran los ejemplos relatados por Patronio y los versos hechos por don Juan Manuel. Si así fuera, don Juan Manuel, como autor de aquel libro, elogia el ejemplo contado por uno de los personajes que él mismo crea. No acertamos a dar una respuesta a lo anterior porque nos parece tautológico. Pensar que hubo otro libro, formado solamente por ejemplos y versos, es riesgoso; también lo es pensar que don Juan Manuel intentó mencionar libros ficticios porque esa intención no se repite, bajo otras formas, en el texto.

Tal vez la única solución posible consista en desarticular la construcción, señalar el enredo, y aceptarlo. Sin embargo, todos los detalles que rodean el marco de la obra inducen a recrear el perfil de un narrador fluctuante que transpone con libertad los límites del texto, que se presenta como inapresable en cierta forma, lo que nos lleva, casi obligatoriamente, a recordar al narrador del *Quijote*, con sus diversos niveles de inserción en la narración. Si aceptamos que la historia de las creaciones literarias es una larga cadena, tal vez haya que situar a *ECL* en algún segmento importante de la misma.

Queda por mencionar una característica que se repite sin excepción en la primera parte donde, después de los versos, hay una frase que dice: "Et la estoria deste exiemplo es ésta que se sigue: ". Pero, en verdad, nada sigue a la frase porque la unidad termina allí y, a continuación, viene otro "Exemplo". José Manuel Blecua, editor del texto de *ECL* que manejamos, comenta (p.61, n. 100) que la voz "estoria" también tuvo el significado de "pintura" o de "dibujo". La hipótesis del editor, que nos parece muy atendible, es que a

continuación de la frase aparecía, en el original ahora perdido, una miniatura que las copias sucesivas no reprodujeron, aunque algunas dejaron un espacio en blanco antes de colocar el título del "Exemplo" siguiente. La explicación de Blecua no es improbable pues el original debe haber sido un manuscrito de calidad .

Como hemos dicho antes, el texto se compone de cinco partes, de las cuales la primera ocupa casi el 80% del total. En esa primera parte hay 51 unidades y, dentro de cada una de ellas, se narra una historia independiente (sólo en dos unidades hay más de una historia). En la quinta parte se incluye otra historia; en el resto de las partes sólo hay una sucesión de aforismos y sentencias sin ningún desarrollo dramático . Desde el punto de vista narrativo, nos interesan las historias que se incluyen en las unidades de la primera parte, y la que aparece en la quinta. Por este motivo, nos referiremos solamente a ellas. Llamaremos "Exemplo" a las unidades, tal como las llama el texto, reservando el término "ejemplo" para la historia incluida en cada una de dichas unidades.

Los "Exemplos" responden a una organización constante. Un narrador extradiegético introduce brevemente el diálogo que el conde Lucanor mantiene con Patronio; el conde manifiesta alguna preocupación y Patronio hace consideraciones generales sobre el problema. A continuación, Patronio narra una historia (ejemplo) que establece un paralelo con la situación expuesta por el conde; el ejemplo de Patronio tiene absoluta independencia dentro del "Exemplo" porque su marcha no se ve alterada por reflexiones colaterales o irrupciones moralizadoras, sino que está formado por materia narrativa pura. Ya de vuelta a la situación de diálogo, Patronio señala al conde los beneficios que se pueden sacar del ejemplo y propone una solución al problema. Entonces aparece de nuevo el narrador extradiegético para indicar que el conde encontró acertado el consejo de Patronio y, en seguida, se refiere a lo que antes mencionamos como parte del encuadre: que a don Juan Manuel le gustó el ejemplo, que escribió los versos, etc. Como se puede ver, todos los ejemplos están a cargo del mismo narrador intradiégetico que también es heterodiegético porque nunca participa en ellos.[17] En ningún momento

aparece, dentro del ejemplo narrado por Patronio, un personaje que narra, a su vez, una historia: el recurso de las "cajas chinas" es ajeno a este texto, a pesar de que don Juan Manuel se inspiró muchas veces en narraciones que las emplean en abundancia, tales como *Calila é Dymna*, del cual tomó los "Exemplos" VII, VIII, XIX y XLVIII.

Esta situación básica e inconmovible en la que se apoyan los ejemplos, y que presenta a un narrador y a un narratario caracterizados, tiene importancia decisiva sobre los modos de narrar. La conversación entre un conde del siglo XIV y su consejero impone una gran dignidad, y los ejemplos que se ensartan en la conversación no descuidan ese aspecto: todos son contados con un decoro que está a la altura de la circunstancias. Esto implica que no se limita solamente a evitar temas escabrosos o de mal tono sino que, además, se elude cualquier otro tipo de desborde. Patronio es interlocutor de un conde, no el juglar que siente la necesidad de dramatizar su discurso para captar la atención de un público heterogéneo reunido al azar en alguna plaza; tampoco es el monje empeñado en engrandecer la figura de un santo frente a una multitud de peregrinos (como Gonzalo de Berceo), que considera conveniente amenizar su relato con ciertas picardías, o salpicar con vocativos su discurso para que la audiencia no se distraiga; ni es el narrador de novelas de caballerías que recurre a las anticipaciones para que no lo abandonen. Patronio está convencido que el conde Lucanor lo escucha con interés y no necesita ningún tipo de pantomima teatral o de estribillo. El mundo creado por la ficción pone frente a frente a dos seres que, a la hora de los ejemplos, se convierten en un binomio narrador–narratario para el cual la función de escuchar es tan importante como la de decir. Esa situación establece, por oposición, los tipos de discurso usados: el discurso directo entre el conde Lucanor y Patronio sostiene el marco, pero aparece poco dentro del ejemplo, donde predomina el discurso indirecto. Otra de las características que el marco parece imponer es la necesidad que manifiesta Patronio de aclarar todo aquello que podría resultar ambivalente o esconder una mentira, porque debe aportar la información debida con toda claridad.

Pero, a pesar de todo lo que hemos indicado, ese decoroso Patronio que, dentro de los límites de la ficción, cobra cuerpo de persona real y, por lo tanto, debería tener posibilidades limitadas de conocimiento, al relatar los ejemplos recurre a facultades impropias y se comporta como un narrador capacitado para dar cuenta del exterior y el interior de los personajes, y desplazarse con entera libertad en el tiempo y el espacio. De esta manera, a pesar de las limitaciones que el encuadre impone, y que se respetan en muchos aspectos, Patronio asume la posición del narrador grandioso que puede dar cuenta de todo lo necesario para llevar adelante su empresa.

Como indicamos, el uso del discurso directo no es, en general, abundante y resulta aun más escaso cuando se trata de la presentación de pensamientos. Esta tendencia es permanente a lo largo del texto, aunque cuenta con varias excepciones porque, evidentemente, no fue escrito a partir de una serie de principios rectores que impusieron, *a priori*, una modalidad determinada. El discurso directo se usa, en algunas oportunidades, como medio apropiado para dar agilidad a la narración. Tal es el caso del "Exemplo IIII", en el que se exponen las palabras que un genovés dirige a su alma:

> – Alma, yo beo que tú te quieres partir de mí, et non sé por qué lo fazes; ca si tú quieres muger et fijos, bien los vees aquí delante tales de que te deves tener por pagada; et si quisieres parientes et amigos, ves aquí muchos et muy buenos et mucho onrados. (p.75)

Indudablemente, este monólogo particular se funda sobre la dualidad cristiana alma–cuerpo y la posibilidad de diálogo entre sus partes, tema tópico de muchos textos del medioevo. El ejemplo se limita a dar cuenta de las palabras del personaje; hubiera sido laborioso, y poco feliz, transponerlo a otro modo discursivo. Pero, aparte de este caso extremo, la obra muestra muy pocos discursos directos como reflejo de los pensamientos. En cuanto a los discursos directos de palabras, aparecen en varias oportunidades alternados con el uso, más copioso, del discurso indirecto, y con el discurso autónomo del narrador.

En cambio, el uso intenso del discurso indirecto, para expresar tanto palabras como pensamientos, es una de las características formales del texto. Hay algunos ejemplos que el

narrador se empeña en presentar mediante el uso exclusivo del mismo, y nos parece que no lo hace por capricho, sino porque el recurso le ofrece mejores posibilidades. En el "Exemplo XIIII", el empeño puede obedecer a la necesidad de presentar el relato con economía. Allí hay tres escenas semejantes que tienen lugar entre un rey y sus tres hijos; el rey les pide sucesivamente lo mismo y los hijos, cada uno a su manera, cumplen el pedido. En la primera escena, las acciones y las palabras (en discurso indirecto) se alternan y cubren espacios narrativos equivalentes:

> El infante tornó al rey et preguntol que quáles paños quería. El rey díxole que el ajuva, et él tornó al camarero et díxole que el aljuva quería el rey. Et el camarero le preguntó que quál almexía quería, et el infante tornó al rey a gelo preguntar. (p.140)

La segunda escena se resume así: "Et el rey fizo todas las pruebas que fiziera al infante mayor, su hermano, et el infante fízolo, et dixo bien como el hermano mayor"(p.141). La tercera escena también es un resumen: "Et el infante preguntol qué paños quería, et en una vez le preguntó por todo lo que avía de bestir et de calçar, et fue por ello et traxógelo todo" (p.141). El uso del discurso indirecto en la primera escena hace menos violento el cambio de niveles narrativos que implica el resumen con que se presentan, en boca del narrador, las dos siguientes.

Por momentos, la preferencia por el discurso indirecto es tan marcada que se incluyen en el mismo expresiones que tolera mal; ocurre, por ejemplo, en la frase siguiente: "Et la otra corneia díxol que verdat era que fuera puesto, mas que agora ella era más rica que la otra, que, loado a Dios, después que este rey regnara" (p.129), donde es evidente que "loado a Dios" tendría mejor cabida en un discurso directo.

Muchas veces, el empleo del discurso indirecto permite mantener un cierto paralelismo entre el exterior y el interior sin que haya un cambio de nivel, como se ve en el "Exemplo I", que se compone de varias escenas con personajes que dialogan. En algunas de ellas, se presenta una síntesis de la conversación: "Et estando a cabo de unos días el rey fablando con aquel su privado, entre otras muchas razones que fablaron, começol un poco

a dar a entender que se despagava mucho de la vida deste mundo" (p.56); en otras, la conversación queda reflejada en detalle:

> Et desquel el rey entendió que aquel su privado era vien caydo en aquella entençión, díxol un día que avía pensado de dexar el mundo et irse desterrar a tierra do non fuesse conosçido, et catar algún lugar extraño et muy apartado en que fiziese penitençia de sus pecados. (p.56)

En ambos casos, mediante el empleo permanente del discurso indirecto, resulta posible mencionar las intenciones ocultas del rey, quien "començol a dar a entender", y luego tuvo la seguridad de que "aquel su privado era vien caydo en aquella entençión", lo que sirve muy bien a esa historia, que se basa en un juego de palabras pronunciadas y pensamientos escondidos, porque hubiera resultado artificioso el cambio reiterado de niveles del discurso.

Tal como hemos dicho, también se encuentran pensamientos expresados como discursos indirectos. Puede tratarse de una sucesión de pensamientos espontáneos que pasan, sin alteraciones (salvo, naturalmente, las concordancias necesarias), de la mente del personaje a la voz del narrador: "Et yendo por el camino, començó a cuydar que vendría aquella olla de miel et que compraría una partida de huevos, et de aquellos huevos nazçirían gallinas et después, de aquellos dineros que valdrían, compraría ovejas" (p.84). O puede tratarse de un caso que comporta cierta elaboración mental, un proceso que el personaje no sería capaz de organizar con tanta coherencia: "la golondrina vido que un omne sembrava lino, et entendió por el su buen entendimiento que si aquel lino nasçiesse, podrían los omnes fazer redes et lazos para tomar las aves" (p.82). Lo que la golondrina entendió (pensó) no aparece, como es frecuente en textos más antiguos que relatan fábulas, en discurso directo porque mediante el uso del indirecto es posible introducir una interpretación que el personaje no es capaz de elaborar de ese modo. A veces llega a tal punto el propósito de interpretar el pensamiento de un personaje que, en lugar de dar información sobre el mismo, se detallan directamente las acciones que fueron su consecuencia:

> Et desque el philósopho vio que por otra manera non podía dar consejo en aquel fecho, pensó esta manera que agora oyredes.
> El philosopho començó poco a poco a dezir en casa del rey que él era el mayor agorero del mundo. (p.128)

Esta determinación de interpretar o completar los discursos de los personajes se basa, según creemos, en el propósito de no dejar librado al azar el significado total de la información que se suministra. Cuando Tzvetan Todorov (1975:420) se refiere al proceso de lectura como construcción, diferencia cuatro pasos sucesivos: el discurso del autor (dice *auteur* , no *narrateur*); el universo imaginario evocado por el autor; el universo imaginario construido por el lector; y el discurso del lector, esto es, el discurso que éste puede concretar acerca de la lectura. A continuación, sostiene que es posible que se planteen diferencias entre el universo evocado por el autor, y el construido por el lector, debido a que el texto evoca los hechos según dos modalidades: la significación y la simbolización. Lo significado está directamente expresado por las palabras del texto; lo simbolizado por otros elementos que no aluden directamente a ciertas cosas del universo creado pero que concurren para auspiciar una interpretación. A modo de ejemplo, podemos decir que el Buscón vivió en Madrid, porque es algo significado en el texto con palabras pero, en lo que respecta a sus valores morales, ellos se encuentran simbolizados en actos que permiten interpretarlos aunque no se aluda explícitamente a los mismos. Los hechos significados son comprendidos y los simbolizados interpretados; la interpretación puede variar de un individuo a otro y, por esa razón, los valores morales que el lector construye son parte de un paratexto. Si bien en otro momento dice Todorov (1975:418) que "le style direct est le seul moyen d'éliminer toute différence entre le discours narratif et l'univers qu'il évoque: les mots sont identiques aux mots", eso no asegura que la comprensión sea completa o recta porque si el narrador no especifica el alcance de las palabras, o no aclara los motivos que las sostienen, siempre hay lugar para una interpretación individual. Al respecto, sólo es necesario recordar las variadas interpretaciones que se han hecho de ciertos discursos directos que se encuentran en la Biblia, que han dado lugar a profundas divergencias. Por

lo dicho, pensamos que el discurso indirecto es un medio que permite al narrador (y, por extensión, al autor) exponer las palabras de un personaje coládas a través de su propia e incontestable interpretación.[18]

En resumen, el uso abundante del discurso indirecto en esta obra obedece a varios motivos: la situación del encuadre, que obliga a un cierto decoro; la economía narrativa, como recurso de estilo; y la necesidad de aclarar lo que subyace detrás de las palabras, o de dar una versión única de las mismas, algo que coincidiría con el celo que don Juan Manuel demostró al intentar poner a resguardo sus originales para que no fueran interpretados erróneamente. Nos interesa sobre todo lo último porque pone de manifiesto una conciencia de autor muy atenta a la parte interior del personaje. El fenómeno de la ampliación del uso del discurso indirecto se percibe mejor si se atiende al desarrollo histórico de estos recursos. La literatura, como actividad consciente de sus propósitos, ha ido intensificando la tutela que ejerce sobre el material que despliega. Del uso preponderante del discurso directo, donde el narrador da un paso atrás y delega toda la autoridad en el personaje, se pasó al del discurso indirecto, en el cual la autoridad es compartida en cierta forma. Luego apareció el uso intenso del discurso indirecto libre, en el cual las autoridades de narrador y del personaje están tan soldadas que muchas veces no se pueden deslindar fácilmente. Este desarrollo coincide, y no por mero azar, con una intensificación del interés por los aspectos interiores del personaje, cosa que en nuestro siglo ha llegado a la cúspide con la aparición de la corriente de la conciencia, donde la fusión de narrador y personaje es total, puesto que éste se erige en su propio narrador. Por todo esto, consideramos que el empleo extendido del discurso indirecto es una de las características que colocan a *ECL* a las puertas de la literatura moderna.

Las retóricas usadas durante la Edad Media establecían como regla que, al comienzo de una narración, se debía presentar la identidad de los protagonistas (nombre, patria, familia, ocupación) y, a continuación, la descripción de su aspecto físico y de los valores morales que eran el eje sobre el cual se desarrollaba la historia.[19] Mediante esa

apertura, se colocaba al personaje dentro de un contexto histórico–social, y se le asignaba un escueto y rígido perfil psicológico con el cual se justificaban sus acciones. En los sermonarios y ejemplarios, esa porción ocupaba una gran parte del texto; en *ECL*, si bien no se evaden las reglas, la descripción del aspecto exterior y de la condición social del personaje se ve muy reducida. El aspecto físico de un personaje raramente recibe tratamiento y su identificación moral queda reducida, por ejemplo, a menciones tales como: "en Boloña avía un lonbardo que ayuntó muy grand tesoro et non catava si era de buena parte o no" (p.105), o "un genués era muy rico et muy bien andante, segund sus vezinos" (p.75). Cuando aparecen personajes históricos, se mencionan algunos elementos que permiten identificarlos: "Don Alvar Háñez era muy buen omne et muy onrado et pobló Yxcar et morava y" (p.160). Pero con Fernán González, o con el emperador Fadrique, o con el Infante Manuel, padre de don Juan Manuel, se menciona sólo el nombre porque se da por descontado que los lectores de la época no necesitan más.

En oposición a estas informaciones tan breves sobre el aspecto formal del personaje, encontramos una valorización mayor de los aspectos interiores, cosa que el mismo texto menciona. En el "Exemplo XXIIII", Patronio le dice al Conde Lucanor que es posible saber en qué se convertirá un joven "por señales que paresçen en los moços, también de dentro commo de fuera" (p.138), y agrega que las señales de dentro "son ya quanto más ciertas" (p.139), lo que establece un principio de jerarquización del elemento psicológico. Esta toma de conciencia del aspecto interno, que comporta una noción de individuo y no de tipo, se pone de relieve en los diálogos que preceden a los ejemplos. En ellos, el conde Lucanor plantea problemas relacionados con la conducta de individuos que forman la sociedad en que vive: el que exige demasiados favores, el que ofrece algo pero lo hace sin convicción, el enemigo adulador, etc. Las preocupaciones del conde parten, entonces, de la conducta de ciertos individuos en particular; y, si bien éstos aparecen como ejemplos de un grupo, no se trata, de todos modos, de prototipos que se aplican a la humanidad en general (el héroe, el traidor, el avaro, etc.). Ese surgimiento del individuo

implica una idea de psicología que diferencia a unos hombres de otros a partir de un mecanismo interno que es como una segunda naturaleza operativa, y borra el concepto de atributos estáticos con se que cargaba a los prototipos. Esto coincide con momentos de cambio en la ideología de la época, a propósito de lo cual dice Erich Kahler (1973:21):

> When the acceptance of supernatural authority is shaken and each individual begins to act entirely on his own responsability, the secretiveness, caution, and a close watch on the conduct and character of other individuals become essential. Study of how to handle other human beings leads to psychology. The necessity for self-discipline in the course of protracted intrigues, in the subtle positional battles that mark life in a crowded court, encourages and in fact compels instrospection.

Su observación se acomoda muy bien a la época en que se escribió la obra que nos ocupa y, también, a la vida de don Juan Manuel, que fue borrascosa en más de un aspecto.

Los textos muestran varias maneras de poner en evidencia la interioridad del personaje. Una de ellas es la que Melvin Friedman (1955:5–6) llama *internal analysis* , es decir, la tendencia "to summarize the impressions of the character in the words of the author". En repetidas oportunidades, el narrador informa sobre lo que sucede en el interior del personaje con mayor lucidez de la que éste podría tener:

> Desta razón non plogo mucho al hermitaño, ca él conosçía muy bien al rey et sabía que era omne muy guerrero et que avía muertos et robados et deseredados muchas gentes, et sienpre le viera fazer vida muy contralla de la suya [. . .] et por esto estava el hermitaño de muy mal talante. (p.70)

Los motivos del mal humor del ermitaño no podrían surgir con tanto detalle de su propia mente: es el narrador quien los expone de tal modo. También hay casos en los que el narrador incluye información que no existe en el espíritu del personaje y va más allá del análisis interno. Dorrit Cohn (1978:29) señala esos momentos en los que el narrador enfatiza su autoridad y adopta una posición, en cierto modo, externa porque sale del proceso mental para observar la conciencia como totalidad, tal como éste: "Et non entendades que fazía esto por le lisoniar, nin por le falagar, mas fazíalo por que verdaderamente creya" (p,162). Es el narrador quien establece cuáles eran los motivos que

no asistían al personaje, quien puede dar cuenta solamente de los que lo asisten. En esos momentos en que el narrador da, además de lo que sucede en el interior del personaje, la acumulación de motivos para que ello suceda, o introduce una aclaración que es ajena a la conciencia del mismo, se percibe cierta dualidad porque la materia narrada se nutre de dos fuentes: la voz narradora informa sobre los sentimientos o pensamientos del personaje pero, además, agrega otra información que aquél no posee.

Este tipo de narrador que interviene para dar cuenta de los motivos de una conducta se encuentra en los relatos que juegan con la negación de una verdad evidente, como es el caso de la segunda parte del "Exemplo XXVII". Al comienzo, el narrador presenta la situación real para que no haya lugar a dudas: "Et desque ovieron andado assí una pieça, don Alvar Háñez et su sobrino, fallaron una pieça de vacas. Et don Alvar Háñez començó a dezir: – ¿Viestes, sobrino, qué fermosas yeguas ha en esta tierra?" (p. 163). El narratario implícito, y el lector, saben que se trata de vacas; no saben, en cambio, cuál es la verdadera percepción de Alvar Fáñez porque es un dato que se posterga.[20] Pero al tratar el caso de doña Vascuñana, la actitud cambia porque el narrador se apresura a exponer los pensamientos y las consideraciones que anteceden a sus palabras:

> Et quando doña Vascuñana esto vio, commo quier que ella tenía que aquéllas eran vacas, pero pues su cuñado le dixo que dezía don Alvar Háñez que eran yeguas, tovo verdaderamente ella, con todo su entendimiento, que ellos erravan, que las non conosçían [. . .] et pues dizía que eran yeguas, que en toda guisa del mundo, que yeguas eran et no vacas. Et començó a dezir al cuñado et a quantos y estavan:
> - Por Dios, cuñado [. . .] muy grand mengua de entendimiento et de vista es tener que las yeguas que son vacas. (p.164)

Es interesante señalar el contraste que se presenta entre el discurso directo de Alvar Fáñez antes citado, que produce cierta perplejidad, y el de doña Vascuñana, precedido por un razonamiento explicativo. La finalidad de Alvar Fáñez, y la del ejemplo, es poner de manifiesto la lealtad de la esposa; la información del narrador sobre el proceso que, a partir de una percepción correcta, la lleva a declarar que ve lo mismo que su marido es necesaria para probar su solidaridad.

El mismo juego planteado entre una percepción correcta y una declaración que finge lo contrario se encuentra en el "Exemplo XXXII", aunque en este caso no se establece desde el principio la situación real, sino que sólo se da un toque de alerta: " – Señor conde –dixo Patronio– tres omnes burladores vinieron a un rey et dixiéronle que eran muy buenos maestros de fazer paños" (p.179), lo que significa que son personas en las que no se puede confiar y, sobre esa base, se desenvuelve la historia. Lo que vincula a este ejemplo con el anterior es que, en aquél, doña Vascuñana finge confundir vacas con yeguas para no contradecir a su marido; en éste, varios personajes fingen ver un paño inexistente para ocultar la evidencia de su bastardía; y, aunque los motivos son diferentes, la manera de exponer el juego de ocultamiento es semejante. El narrador suministra la información sobre la parte no manifiesta del personaje y éste encubre la verdad con sus palabras (en discurso indirecto):

> quando el rey vio que ellos no texían et dizían de qué manera era el paño, et él, que non lo veya et que lo avían visto los otros, tóvose por muerto, ca tovo que porque non era fijo del rey que él tenía por padre, que por esso non podía ver el paño, et reçeló que si dixiesse que non lo veya, que perdería el regno. Et por ende començó a loar mucho el paño. (p.180)

Entre lo declarado y lo percibido se notan dos informantes: el personaje que habla y el narrador que expone, organiza y expande los pensamientos de aquél; aunque haya una sola voz, el discurso se da en dos planos: el interior (fingido) y el exterior (real) que está motivado por el primero, lo que pone en funcionamiento un mecanismo narrativo poco frecuente hasta entonces, pero que se amplió en la novela moderna.[21]

Esa fragmentación de la fuente informativa que permite la entrada de una conciencia en actividad procesadora (percepciones, adopción de tácticas, evaluación de situaciones y consecuencias, etc.) acepta el desarrollo del tiempo interno (psicológico) del personaje, cosa que se muestra de varias maneras en esta obra. En algunos casos, el tiempo interno se tiene en cuenta al dar en detalle la cuidadosa dosificación progresiva con que un personaje funda una duda o un engaño en el espíritu de otro.

En el "Exemplo I" vemos cómo el rey, lentamente, va orquestando un plan para probar la fidelidad de su vasallo:

> Et estando a cabo de algunos días el rey fablando con aquel su privado, entre otras razones muchas que fablaron, começol un poco a dar a entender que se despagava mucho de la vida deste mundo et quel paresçía que todo era vanidat. Et entonçe non le dixo más. Et después, a cabo de algunos días [. . .] tornol a dezir que cada día se pagava menos de la vida deste mundo et de las maneras que en él veya. Et desta razón le dixo tantos días e tantas vegadas, fasta que el privado entendió que el rey non tomava ningún plazer en las onras deste mundo [. . .]. (p.56)

Como se ve, el rey esboza su idea en dos ocasiones diferentes; luego hay una expresión iterativa ("Et desta razón le dixo tantos días e tantas vegadas") que evita la repetición. La actitud del rey apunta a dilatar en el tiempo la entrega de cierta información velada porque de ese modo resulta más eficaz, una técnica que la publicidad de nuestros días continúa usando.

Algo similar ocurre en el "Exemplo XX" cuando el golfín concibe un plan para engañar al rey, y procede cautelosamente con el objeto de despertar la curiosidad de éste. Primero hizo unas bolas y las vendió al boticario a quien dijo que "sin aquella cosa, que non se podía fazer el alquimia" (p.123). Luego, "moró un tiempo en aquella villa [. . .] et fue diziendo a unos et a otros, en manera de poridat, que sabía fazer alquimia" (p.124). El rey se enteró, por fin, y envió por él. Una vez que realizó su experimento "espedióse del rey et fuésse para su casa" (p.124). Por un tiempo, el rey realizó los experimentos con éxito, pero luego empezó a fracasar. Entonces mandó llamar al golfín y le dio dinero para que comprara el elemento imprescindible para llevar a cabo el experimento; aquél tomó el dinero y no volvió más. El golfín, paso a paso, deja madurar la codicia en el espíritu del rey y, para ello, no procede de manera invasora.

Al referirse al "Exemplo XLII", Reinaldo Ayerbe-Chaux (1975:17) repara en las mismas características:

> Don Juan Manuel da gran importancia al elemento tiempo para que la beguina pueda ejercitar su labor [. . .] y subraya primero que "et tanto fizo de día en día, fasta que se fizo conosçer", y al decirle a la esposa que ha sido criada de

> la madre y que la quiere servir, se hace recibir como sirvienta y hay un período de tiempo en que le encomiendan el cuidado de la casa. Sólo cuando la beata ha ganado ya la confianza de sus víctimas ("Et desque ella ovo morado muy grand tiempo en su casa et era privada de entreamos . . . ") empieza a sembrar la cizaña.

Al comentario del crítico podemos agregar que la cizaña la siembra de a poco. Primero se dirige a la esposa para advertirle vagamente que el marido está enamorado de otra; más tarde habla con el marido; luego vuelve a hablar con la esposa y, "a cabo de algunos días", dice haber encontrado el amante indicado para su señora. Este ir y venir pausado tiene muy en cuenta el efecto que producen sus espaciadas intervenciones y lo beneficioso que es no apresurarse. La misma técnica usa la Trotaconventos de *El libro de buen amor*, en cierto modo su contemporánea y, un siglo y medio más tarde, Celestina repetirá trucos semejantes frente a Melibea.

Este tiempo psicológico que don Juan Manuel hace intervenir como materia importante de la concepción de algunos de sus relatos se pone de manifiesto, bajo otro aspecto, en el famoso y bello "Exemplo XI". Se trata de la irrupción del tiempo subjetivo en el transcurso de la narración bajo una forma que no tiene antecedentes. Mikhaïl Bakhtine (1978:30) sostiene que el juego subjetivo con el tiempo fue desconocido por la Antigüedad. Aceptamos eso pero, sin embargo, encontramos sueños en relatos de aquel período que –aunque nada lo indique– se producen en un momento regido por parámetros temporales que están en el interior del individuo y, por lo tanto, son subjetivos porque el sueño no puede medirse con relojes o clepsidras. Pero el texto antiguo (y Bakhtine lleva razón en ello) no se detiene a considerar cuándo se desarrolla el sueño y pareciera admitir que tiene lugar mientras el personaje duerme, sin fijar otros límites.[22] En el caso que ahora consideramos, que no es un sueño sino una aventura subjetiva, hay una clara delimitación del momento en que se desarrolla tal aventura, aunque eso no aparezca como dato anticipado porque la narración nos introduce hábilmente en un ámbito que está dentro del personaje sin que se note el tránsito de la realidad objetiva a la subjetiva hasta que, casi al final de la historia, se vuelve al punto donde comenzó el pasaje. Es entonces cuando

nos damos cuenta de que el período desmesurado que cubre la historia del ascenso del deán no ha sido más que un lapso breve.

El texto está organizado de la siguiente manera: luego de una primera parte en la que se consigna la llegada del deán de Santiago a la casa de don Illán, y el diálogo de recepción que mantienen, don Illán "llamó a una mançeba de su casa et díxol que toviesse perdizes para que çenassen essa noche, mas que non las pusiessen a assar fasta que él gelo mandasse" (p.95); poco después comienza la historia del ascenso del deán que se extiende durante varios años; al final, don Illán le dice a aquél, que ya es papa, que "pues al non tenía de comer, que se avría de tornar a las perdizes que mandara assar aquella noche, et llamó a la muger et díxol que assase las perdizes" (p.98). Son las perdices las que abren y cierran el encantamiento que don Illán impone al deán y marcan los límites del tiempo real.

Cualquier narración que informe sobre algo que no se manifiesta exteriormente en el personaje implica una invasión de su interior. Antes que *ECL*, muchos textos incluyen este tipo de recurso, lo que muestra que el mundo interior, de diversas maneras, fue objeto de atención, material narrable. Pero, en aquellos casos, el narrador permanece visible, es una presencia conspicua y, entonces, el aspecto subjetivo está mediatizado y acotado por su discurso: el lector vive la aventura con el narrador, no con el personaje. La novedad que introduce este caso es que el narrador, con gran sutileza, lleva de la mano al lector (tal como don Illán lleva de la mano a su visitante) a un lugar donde la fantasía suplanta a la realidad y el flujo del tiempo se detiene. Porque es necesario dejar aclarado que si bien el relato se apoya en la confusión del deán –que cree que el encantamiento es la realidad misma– la técnica narrativa empleada busca (y logra) la confusión del lector para someterlo a un engaño paralelo. Este juego con el lector fue desconocido en obras anteriores.

Por otra parte, es importante analizar de qué recursos se vale la narración para conseguir los resultados apuntados y, en principio, es necesario repasar algunos conceptos sobre la focalización interna. Jean Pouillon (1946:79) dice que mediante la *vision avec*, el personaje es visto "non dans son intériorité [. . .], mais dans l'image qu'il se fait des

autres"; en seguida agrega que al personaje "nous le saisissons comme nous nous saisissons nous–mêmes dans notre conscience immédiate des choses, de nos attitudes à l'égard de ce qui nous entoure et non en nous-mêmes". Es verdad que en estos casos no vemos la interioridad del personaje descrita como tal, sino las imágenes que surgen de la misma como interpretación del mundo; de todos modos, la información sobre su funcionamiento es una manera de conocerla y, hasta cierto punto, de describirla. En suma, lo que Pouillon sostiene es que la *vision avec* refleja la imagen de mundo de una conciencia particular; y esa conciencia, es necesario agregar, pertenece a un personaje. El análisis de este crítico nos sirve a medias. En algunos momentos, es verdad, podemos ver la imagen que el deán "se fait des autres", pero en otros no es así: gran parte del relato gira alrededor de una fantasía, no de una percepción individual; no se presentan imágenes mediatizadas por una conciencia, sino imágenes creadas en esa conciencia sin ningún tipo de correspondencia con el exterior; no se trata de un juego de espejos deformantes: son fantasmas que se reflejan en el espejo. Por las mismas razones, no nos convienen los conceptos de Georges Blin (1954:5) quien considera que "il s'agit d'un réalisme subjectif, mesurant le champ de réalité sur l'angle de vision du protagoniste" porque en gran parte del relato no hay ningún "champ de réalité". La posición de Gérard Genette (1972:209) conviene más al caso que nos ocupa. Si bien considera que la focalización interna "n'est pleinement réalisée que dans le récit en 'monologue intérieur'", admite que se emplee el término con menos rigor y establece, como base mínima, lo que Roland Barthes (1966:20) llama *mode personnel du récit*. Para saber con seguridad si un discurso responde a este modo, Barthes propone su transposición del "él" al "yo": mientras esta transposición no distorsione el discurso, se trata de dicho modo. Con estos elementos, podemos entrar en el texto.

Al principio, Patronio se presenta como narrador total:

> –Señor conde –dixo Patronio–, en Sanctiago avía un deán que avía muy grant talante de saber el arte de la nigromancia, et oyó dezir que don Yllán de

> Toledo sabía ende más que ninguno que fuesse en aquella sazón; et por ende vínose para Toledo para aprender de aquella sciençia. (p.94)

Hasta aquí, se limita a dar una síntesis introductoria pero, a continuación, adopta otra actitud:

> Et el día que llegó a Toledo adereçó luego a la casa de don Yllán et fallólo que estava lleyendo en una cámara muy apartada; et luego que legó a él, resçibiólo muy bien et díxol que non quería quel dixiesse ninguna cosa de lo porque venía hasta que oviese comido. (p.94)

Este discurso focalizado, cuyo focalizador es Patronio,[23] se nota no sólo en el modo de exposición sino, también, en la materia expuesta porque describe lo que percibe el deán. La figura de don Illán es exterior en todo momento: el deán llega a su casa y lo encuentra "lleyendo en una cámara muy apartada" (no es un encuentro recíproco); don Illán habla y el deán escucha (percibe) y responde. Los datos que la narración entrega se reducen a exponer el conocimiento que el deán va adquiriendo. Don Illán habla, se mueve, actúa continuamente como alguien que es visto y oído, y nunca se menciona su pensamiento porque es un personaje enigmático para el deán que lo observa. En ese plano continúa la historia hasta que don Illán ordena a la muchacha que tenga preparadas las perdices. Esa orden abre el paréntesis de la irrealidad a la que va a ingresar muy pronto el deán, pero no hay anticipación posible porque él no lo sabe. A partir de allí, la focalización se acentúa pero no se aparta de las definiciones de Pouillon y de Blin. Son, sin duda, los ojos del visitante los que registran ciertos detalles de la casa, nuevos para él, familiares para su habitante permanente: "la escalera de piedra muy bien labrada", la suposición de que el pasaje iba debajo del lecho del Tajo, la "posada muy buena et una cámara mucho apuesta que y avía o estavan los libros". Subrepticiamente, la fantasía se cuela en esa realidad:

> De que se assentaron, estavan parando mientes en quáles libros avían de començar. Et estando ellos en esto, entraron dos omnes por la puerta et diéronle una carta quel enviava el arçobispo, su tío, en que fazía saber que estava muy mal doliente [. . .]. (p.95)

A partir de ese momento, la única herramienta de análisis que nos asiste es la definición de Genette porque ya no queda, en el marco de la ficción, un mundo que se deforme o se limite a través de una mirada particular; lo que allí comienza es una alucinación pura, algo que sólo ocurre en la mente del deán pero que la narración no indica (y allí está la artimaña) porque toda la información parte de él, y él lo vive como realidad. La situación difiere, esencialmente, de las visiones o apariciones tan comunes en las obras hagiográficas, aunque no faltan en otras. En esos casos, el narrador "recibe", al mismo tiempo que el personaje, un mensaje que, si bien no se encuentra dentro del universo sensible compartido por todos, forma parte de una realidad diferente, accesible sólo a los privilegiados; tal como el contexto de esas obras lo indica, la visión no se genera en la mente del personaje, sino que llega desde el exterior y se dirige exclusivamente a él. En nuestro caso, en cambio, la fantasía nace en la conciencia del personaje sin ningún contacto con el exterior.

El comienzo de la fantasía está marcado por la irrupción de los hombres que entregan al deán la carta de su tío; cuatro días después, llegan otros hombres con la noticia de la muerte del mismo y de la candidatura del deán para reemplazarlo; al cabo de una semana, se presentan dos escuderos con cartas que confirman que el deán ha sido nombrado arzobispo de Santiago. Allá se dirigen el deán y don Illán, donde viven un tiempo, hasta que aparecen mandaderos del papa con cartas en las que se le confiere al deán el obispado de Tolosa. Ambos hombres van a aquella ciudad, donde permanecen dos años, hasta que aparecen nuevamente mandaderos del papa para comunicarle que ha sido nombrado cardenal en la sede papal (posiblemente Aviñón, que fue residencia del Papado entre 1309 y 1377, es decir, en vida de don Juan Manuel). En aquella sede viven "muy grand tiempo" hasta que el cardenal es nombrado papa.

Como se puede ver, esa fantasía que empieza con la irrupción de los dos mensajeros en casa de don Illán, va creciendo en desmesura: la acción cambia de escenario y las distancias se dilatan; los perídos de tiempo son cada vez más largos; las dignidades

conferidas al deán cada vez mayores. También crece la enemistad entre los protagonistas hasta el colmo que el deán, ya papa, amenaza con la cárcel a don Illán por hereje y hechicero. En ese momento el encantamiento se rompe y, por primera vez, se consigna una percepción interna de don Illán:

> Desque don Yllán vio quánto mal le gualardonava el Papa lo que por él avía fecho, espedióse dél, et solamente non quiso dar el Papa que comiese por el camino. Estonçe don Yllán dixo al Papa que pues al non tenía de comer, que se avría de tornar a las perdizes que mandara assar aquella, et llamó a la muger et díxol que assasse las perdizes. (p.98)

En este párrafo, el relato queda liberado de la alucinación, esto es, no está ya sujeto a la mente del deán, y puede informar sobre los sentimientos de don Illán. Sin embargo, al deán se lo menciona como papa, lo que le confiere, o no le quita, los atributos que su fantasía le había asignado y, de este modo, el fragmento opera como elemento de transición. En el párrafo siguiente, las cosas vuelven totalmente a su lugar: "Quando esto dixo don Yllán, fallósse el Papa en Toledo, deán de Sanctiago, commo lo era quando y bino" (p.98).

No es la originalidad del tema lo que se destaca de este ejemplo (que se encuentra en obras de Etienne de Bourbon, de Vicente de Beauvais y de Juan Gobi), sino los elementos que don Juan Manuel pone en práctica para comprometer al lector en una serie de sucesos falsos que describen la índole del personaje. Desde el punto de vista retórico, el uso sistemático del polisíndeton ordena ese discurso que crece por agregados y posibilita, sin quiebre aparente, el encadenamiento de lo real con lo irreal: "Et desque esto ovo dicho, llamó al deán; et entraron entreamos [. . .] et fueron desçendiendo [. . .]. Et desque fueron en cabo del escalera [. . .]. Et estando ellos en esto, entraron dos omnes" (p.95). Desde el punto de vista narratológico, los diferentes modos de narrar que hemos visto permiten los espejismos que engañan, por momentos, al lector. Ya no se trata de la exposición del interior del personaje como objeto mostrado por el narrador, sino de una lectura que vive en el interior del personaje.

En ese "Exemplo XI", y en muchos otros que se encuentran en *ECL*, aparece una gran variedad de modos narrativos que se suceden con rapidez y, a pesar de que el encuadre fundamental es el de un narrador intradiegético que se ocupa de todo, el resultado nos pone frente a un contrapunto de voces externas e internas que rompen de continuo la situación básica que Patronio y el conde Lucanor proponen en el interior del texto. A ello se agrega, tal como en el caso precedente, una manipulación de los modos de narrar que hacen caer al personaje y al lector en la misma trampa. Mikhaïl Bakhtine (1978:144) considera que la novela, último desarrollo de la prosa narrativa, no se sostiene sobre la base de un discurso único, irrefutable y sin reservas. La novela, dice, se basa en la variedad de discursos, en el juego con diversos lenguajes, en la intercalación de las voces de los héroes que la pueblan, en el plurilingüismo, en suma. En *ECL*, Don Juan Manuel, seguramente a tientas pero con intuición certera, se aproxima a esa polifonía, a ese discurso múltiple y fluctuante que por momentos desdibuja la voz del narrador autoritario. Esto reclama del lector una atención diferente, más concentrada en los vericuetos que siguen tanto el relato como su relator, y pueden poner en tela de juicio la veracidad de éste.

La situación en que aparecen los ejemplos es simple y uniforme: Patronio, consejero del conde Lucanor, le cuenta historias. De ese narrador poco sabemos, salvo su nombre y la situación de dependencia en que se encuentra. Deducimos, por la sucesiva información que suministra, que comparte el universo ideológico de su señor y de su tiempo; por lo tanto, la lealtad y la verdad ocupan un lugar primordial. Esta situación se aparta de las dudas generales que plantea Franz Stanzel (1984:150) al decir "it is true that the veracity of an authorial narrator [. . .] insofar as he manifests himself as a personalized narrator, is not entirely above suspicion", porque Patronio, narrador intradiegético caracterizado, se encuentra limitado y definido por su misma caracterización y, en consecuencia, libre de sospecha. Además, la intención didáctica de la obra lo erige en portavoz de los mensajes morales y no es posible pensar que va a traicionar su función. Si bien muchas veces desborda los límites del encuadre y se permite informar sobre cosas que

escapan a sus posibilidades (pensamientos de personajes, desplazamientos fulminantes de un lugar a otro, retrocesos a hechos históricos de los que simula ser testigo), en ningún momento se pone en tela de juicio la verdad de sus palabras; en muchos casos, en cambio, la voz de ese narrador se adelanta para aclarar una mentira dicha por un personaje, o para definir una situación que podría presentar dudas.

A pesar de lo anteriormente dicho, a veces Patronio se comporta como un narrador artificioso y somete a su narratario manifiesto, y al lector, a una especie de engaño momentáneo. En parte, el artificio se desprende de un quiebre o transgresión del código de recepción (hoy diremos de lectura) de la época: la credulidad ante el hecho narrado. En los textos medievales fue práctica común no sorprender a la audiencia; las sorpresas estaban en el interior del texto, pero la narración las destacaba como tales y no ocultaba la información necesaria para que lo extraordinario apareciera en toda su luz. En general, la anticipación de los acontecimientos era costumbre y obraba como incentivo para mantener el interés en lo que estaba sucediendo porque advertía que algo más, y diferente, quedaba por decir. En otras palabras, se acudía a la prolepsis como trámite rutinario, ya fuera explícita o sugerida vagamente. Es posible suponer que la práctica de leer o de escuchar diera por sentadas esas reglas, pero don Juan Manuel trastorna la tradición al introducir la sorpresa sin dar señales previas. Así ocurre en el "Exemplo XI", como hemos visto, y también en el "Exemplo XXV" en el cual el yerno del conde de Provença ataca al sultán Saladino sin que el narrador haya expuesto motivos concretos para que el lector estuviera prevenido de lo que podría suceder. Sin embargo, es necesario agregar, hay algunas pautas: en el "Exemplo XI", el deán oye que don Illán dice que "los omnes que grant estado tienen, de que todo lo suyo an librado a su voluntad, olbidan mucho ayna lo que otrie a fecho por ellos"(p.94–5), frase que obra como advertencia, pero que el visitante deja escapar; en el "Exemplo XXV", al encontrar a Saladino, el joven "non le besó la mano nin le fizo ninguna reverençia de las que omne deve fazer a su señor" (p.148) y, en el párrafo siguiente, se dice que el sultán "nunca pudo guisar que el otro tomasse dél ninguna cosa, nin le dixiesse ninguna cosa de

su fazienda" (p.148). Este conjunto de sugerencias pareciera reclamar una actitud más atenta por parte del lector o del oyente, porque prepara la situación que sigue sin recurrir a menciones directas. El concepto de un fondo psicológico en los procederes de los hombres que se mueven dentro del texto transpasa ese ámbito y envuelve al lector, quien se ve obligado a abandonar una posición pasiva, ingenua o inerme, esto es, peco analítica, para ponerse en guardia contra las posibles escaramuzas que el relato propone. Ya no se trata de una historia cuyas peripecias están narradas de manera directa y completiva; ahora, el acto de la lectura, y su comprensión, puede acarrear otra peripecia, ser una alternativa más. Don Juan Manuel obliga a la creación de un receptor diferente, moderno, que ya no está frente al relato mítico con su carga de fábula inalterable y osificada, y que no puede permitirse la pasividad del oyente de la gesta, porque aquel narrador épico, admirador incondicional del material que propala con autoridad patriarcal, se ha callado y Patronio, narrador de un discurso literario elaborado conscientemente, con sus contradicciones y su desmesura, ocupa su lugar.

NOTAS

1 Una de las historias más antiguas que se conocen es "Le conte des deux frères" (1967). En este cuento egipcio, que data de la época de Ramsés II, los animales hablan a los seres humanos, sin que eso quede señalado como maravilloso.

2 El nombre de Esopo fue conocido en España desde los tiempos de la conquista romana, pero las fábulas que se le atribuían eran transmitidas por tradición oral y muchas pertenecían, en realidad, a Fedro, un liberto del emperador Augusto (siglo I d.C.). La primera versión castellana en forma escrita de estas historias fue *La vida de Ysopet y sus fábulas hystoriadas*, publicada en Zaragoza en 1489, y corresponde a la traducción de la versión alemana. Esta versión alemana, basada en una latina, fue, a su vez, tomada de una griega.

Algunas fábulas esópicas tienen semejanza con fábulas indias. Según Gaston Paris (1906:88), éstas fueron préstamos que los griegos hicieron a los indios, con lo cual la historia de los orígenes y las influencias cae en un círculo difícil de romper. Dice T.W. Rhys Davis (1973:xxxii),

> What is at present known, then, with respect to the so called *Æsopo's Fables*, amounts to this: that none of them are really Æsopean at all; that the collection was first formed in the Middle Ages [. . .]; and that almost the whole of them are probably derived in one way or another from Indian sources.

Hubo quienes llegaron a negar la existencia de Esopo como persona real. Sin embargo, su nombre aparece mencionado por Sócrates en los *Diálogos*, de Platón (1957:464), y por Aristófanes (1958:253), en *Las avispas* Y, tal como hemos dicho al principio del presente capítulo, Aristóteles (1954:134) lo menciona como modelo de la fábula.

3 Mikhaïl Bakhtine desarrolla su teoría del "arte carnavalesco" sobre la base de las figuras que eran consideradas marginales por el arte y las ceremonias oficiales. Esos

seres, que no muestran la grandeza de Odiseo o de un conde medieval, son, para Bakhtine, el origen del personaje moderno, dueño de una interioridad rica y variada (1978:309):

> Fait caractéristique: l'homme intérieur, subjectif et purement "naturel", n'a pu être révélé qu'à l'aide des figures du bouffon et du sot, car on ne lui avait pas trouvé una forme d'existence adéquate, directe (non allégorique du point de vue de la vie courante).

4 No vamos a apicarnos al análisis de esta novela, pero es interesante señalar que, en algunos momentos, se percibe con claridad una actitud narrativa que sorprende por sus aires modernos. El narrador, aunque de manera muy retórica, da cuenta de las experiencias del alma del protagonista y hasta llega a presentar ciertas partes en focalización interna, tal como la que sigue (1948:78) :

> Luego, contemplándose a sí mismo, veía su desnudez, su falta de armas, su lentitud para la carrera, su poca fuerza respecto de los animales que le disputaban los frutos, que se los apropiaban en contra de su voluntad y le vencían en la lucha, sin que pudiese repelerlos ni escapar de ninguno de ellos.

5 Uno de ellos es el del marido y el loro, que aparece con muy ligeras variantes en la primera versión española de *Las mil y una noches* (1841:69-70), en la excelente versión inglesa *The Book of the Thousand Nights and a Night* (1885: 52–4) y también en la versión francesa de Galland: *Les Mille et Une Nuits* (1960:49-50).

6 No ignoramos la excelente obra de Reinaldo Ayerbe-Chaux (1975), que se ocupa de algunas de estas cuestiones, y de muchas otras, que podrían constituir un buen punto de partida para el esutudio de las estructuras. También son importantes la obra de María Jesús Lacarra (1979), aunque se concentra sólo en los textos árabes traducidos durante la Edad Media; y la de Rameline E. Marsan (1974), que se ocupa de algunos de los aspectos que nos interesan, y cubre un vasto panorama.

7 Pascual de Cayangos (1952:414) no toma decisiones en cuanto al idioma original, aunque dice que, entre los judíos españoles, el árabe era más común que el hebreo porque éste no era, por entonces, lengua hablada. Marcelino Menéndez y Pelayo

(1943:I,62) no parece más decidido cuando dice que "la rara sintaxis que el autor usa tiene más de semítica que de latina", pues tanto hebreos como árabes son pueblos semíticos.

8 Alan Deyermond (1974:177) sostiene, por su parte, que hubo una versión medieval en castellano que alcanzó cierta difusión, pero que nunca fue encontrada.

9 Pascual de Gayangos, por haber manejado un manuscrito incompleto del *Libro de los Enxemplos* , lo considera anónimo y lo incluye en el Tomo LI de la *Biblioteca de Autores Españoles* (pp.447-542), que corresponde a los prosistas anteriores al siglo XV.

10 No se puede dejar de recordar que, aproximadamente en el mismo período (mediados del siglo XII), el judío barcelonés Joseph Ben Meir Ibn Sabara alterna ejemplos algo desarrollados y sentencias filosóficas en el *Libro de las delicias*, lo que era desconocido hasta entonces en Occidente, de acuerdo con Rameline E. Marsan (1974:144), pero que ya estaba en *DCl* .

11 Pedro Salinas (1974:142) sostiene que Jorge Manrique recurrió al ejemplo tradicional para tomar una forma condensada del mismo: adoptó la "ejemplaridad". Esto es curioso porque, aunque el tema del *ubi sunt* fue un tópico medieval recurrente, hay ciertas frases de la *DCl* que recuerdan a las *Coplas a la muerte de su padre* o, tal vez, sería más adecuado decirlo al revés: que ciertos versos de Manrique recuerdan a la *DCl* . Comparemos:

> Así, pues, acuérdate de los días del siglo y de la sucesión de los años antiguos, que pasaron todos, y reflexiona. ¿Dónde están los reyes? ¿Dónde los príncipes, los ricos, que reunieron tesoros y se hincharon de soberbia? Ahora son como si no hubieran existido; ahora están como los que no volvieron; ahora son como la flor que cae del árbol y qué no vuelve más. (*DCl*, p.183)

> ¿Qué se hizo el rey Don Juan?
> Los Infantes de Aragón,
> ¿qué se hicieron?
> ¿ qué fué de tanto galán,
> qué fué de tanta invención
> como trajeron?

Tantos Duques excelentes,
tantos Marqueses y Condes
y varones
como vimos tan potentes
dí, muerte, ¿dó los escondes
y traspones?

Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre.*

12 Antonio G. Solalinde (1915) asegura que Alfonso X utilizó una versión diferente al incorporar pasajes de esta obra a la *General Estoria* porque si la traducción que conocemos se hubiera hecho bajo su reinado, habría usado esa misma fuente. En consecuencia, sostiene que hubo dos traducciones al español tomadas de dos manuscritos árabes diferentes, pero no se conoce el otro manuscrito, ni la supuesta traducción.

13 José Amador de los Ríos (1969:527) insiste en que hubo una versión latina previa, pero desconocida para él (y para nosotros).

14 De aquel texto pali usado por Abdallah ben Al mocaffá se hizo una versión rimada en árabe en el siglo VIII y otra en sirio antiguo (ambas perdidas). A partir de la versión de Al mocaffá se hicieron, además de la traducción española, dos versiones en árabe, alrededor del siglo IX, una en sirio moderno, alrededor del siglo XII, una versión desconocida que dio origen a una traducción latina sin valor, y una traducción al hebreo. Esta versión hebrea fue la base de la traducción latina más famosa de este texto: *Directorium vitaæ humanæ* , hecha por Giovanni da Capua en 1270.

15 Diego Marín (1955) anota los siguientes ejemplos que provienen del árabe y no tienen antecedentes latinos: 20, 21, 24, 25, 30, 32, 35, 41, 46, 47. Sin embargo, es necesario señalar que el ejemplo 25 se encuentra en la obra de Valerio Máximo, y se deben agregar los ejemplos 2, 3, 10, que también proceden de la misma fuente; además, el 7, 8 y 19 provienen del *Panchatantra* .

16 Marcelino Menéndez y Pelayo (1943:I,149), al subrayar la verdadera originalidad de don Juan Manuel, especifica que "no puede decirse que creara nuestra prosa narrativa, porque de ella había admirables ejemplos en la *Crónica General* ".

17 En la segunda, tercera y cuarta parte, el narrador extradiegético desaparece; su lugar está ocupado, en la segunda, por don Juan Manuel y, en la tercera y cuarta, por las palabras de Patronio. Ese narrador aparece al final de la quinta parte para indicar el lugar y la fecha de terminación del libro.

18 Cuando tratamos el discurso indirecto en el Capítulo II de este trabajo, mencionamos las opiniones de Brian McHale (1978:526) con respecto a la "frase original" sobre la que supuestamente se apoya el discurso indirecto. Según este crítico, el discurso indirecto "gives as much as the reader will ever learn of 'what was really said' ". Lo anterior es verdad, pero no se debe descuidar lo siguiente: mediante el discurso indirecto, el narrador dice, más que lo que fue dicho, lo que él interpreta que se quiso decir, o lo que quiere que se interprete.

19 Edmond Faral (1924:75-80) nos informa que para la descripción de las personas se acudía a Cicerón y a Horacio. Las características de las personas que debían ser descritas están enumeradas en *De inventione* , de Cicerón, y son: nombre, naturaleza (sexo, patria, rasgos físicos), género de vida (educación, profesión), hábitos, afectos y sentimientos (dolor, alegría, deseo, temor). Los retóricos medievales respetaron un orden de descripción para la cara (pelo, frente, cejas, ojos, mejillas, etc.) y para el cuerpo (cuello, nuca, hombros, brazos, manos, etc.). De esta manera, perdieron de vista al individuo para colocarlo como ejemplar de su categoría.

20 Ese dato postergado se entrega más adelante para justificar el desenlace, cuando Alvar Fáñez confiesa, " ca bien creed que entendía yo que eran las primeras vacas que nos fallamos, et dezía yo que eran yeguas, que vacas eran, assí como vós dezíades" (p.166). Pero son datos que aparecen como discurso directo y nada tienen que ver con la intervención del narrador en el interior del personaje.

21 Al referirse a la novela moderna, Alain (1926:321) considera que "ce qui est fiction dans le roman ce n'est pas principalement le récit, mais c'est le lien d'analyse qui fait que les actions sont le developpement des pensées".

22 El sueño de Penélope, en la Rapsodia IV de la *Odisea* , ocurre en algún instante que se encuentra entre el momento en que ella se duerme mientras los pretendientes hacen los preparativos de un viaje, y el momento en que se despierta y los pretendientes ya han partido. En la Biblia sucede otro tanto: los sueños del Faraón que José interpreta (Génesis, 41) ocurren en una misma noche pero no se especifica en qué momento.

23 Dice Gérard Genette (1983:48) que "focalisateur, s'il s'appliquait à quelqu'un, ce ne pourrait être qu'à celui qui focalise le récit, c'est-à-dire le narrateur".

VI. CONCLUSIONES

A la luz de los análisis que hemos realizado, creemos que es necesario, de entrada, formular los conceptos sobre el personaje en los textos medievales desde una nueva perspectiva. Aquellos críticos que consideran plano o vacío a este componente narrativo, parecen esperar rasgos que la obra que los aloja, y les da vida, no tuvo en cuenta. Es decir que la primera aproximación debe hacerse a la obra, y no al personaje. Los textos medievales, en su gran mayoría, no pretendieron ocuparse de un personaje en tanto que individuo, ser único y diferenciado dentro del mundo creador y creado; su intención residía en otra parte y, por esa razón, se recurrió con insistencia a los tipos, herramientas útiles para llevar adelante la acción. Los poemas de gesta, por ejemplo, se interesan fundamentalmente por las peripecias y descuidan la persona, el carácter del héroe, en todo lo que se aparte de los intereses comunes; ese héroe debe cumplir determinados requisitos y mostrar ciertas cualidades vinculadas con el fin general, no con su vida particular (el Cid, para nosotros, hace excepción). En las obras con características hagiográficas, tal como dice Mikhaïl Bakhtine (1982:162), la vida del personaje "transcurre en el mundo de Dios. Cada movimiento de esa vida se representa significativo en ese mundo; la vida de un santo es significativa en Dios". Por otra parte, en las novelas de caballerías, el personaje estaba en función de la aventura porque, según Erich Kahler (1973:49), "it was the world of chivalry itself which was the real attraction". En los libros de ejemplos, a su vez, lo importante es el hecho que se realiza, condicionado sobre una intencionalidad apriorística; el personaje (el agente) tiene las cualidades necesarias para que la acción se manifieste y el fin propuesto llegue lo antes posible.

En la novela del siglo pasado (Galdós, Clarín, Pardo Bazán) se intensifica la antinomia entre el hombre aparente y el real; como consecuencia, el aspecto subjetivo se convierte en objeto de experiencia y de representación literaria. En ella, de formas diferentes, el personaje influye sobre los acontecimientos, y éstos, a su vez, lo modifican, de modo que hay un permanente encadenamiento de causas y efectos que, a su vez, se tranforman en causas y dan origen a otro ciclo. Pero no fue éste el interés, o la posibilidad, del autor medieval, cuya ideología no concibe la vida humana como progreso histórico y toda su visión queda —a la postre— encerrada en un cuadro estático.

Sobre este esquema de intencionalidad hay que fundar las consideraciones sobre todos los aspectos del personaje medieval, y no tratar de entenderlo con concepciones que no le corresponden. Fernán González no es más que el motor de la independencia de Castilla; su figura está sometida al poema y éste, a su vez, está al servicio de aquella causa. El Cid transgrede los límites de la épica porque, en muchos momentos, el foco sobre la hazaña social queda relegado y, en su lugar, avanza la problemática personal del héroe; por ello, se lo ha considerado un personaje de novela; pero el discurso que lo sostiene lo aparta de este tipo de ente de ficción. Hemos citado antes las opiniones de Wolfgang Kayser (1961:481) que decide que "a la narración del mundo privado en tono privado la llamaremos novela"; precisamente, lo que falta en *CMC* es el tono privado. Toda la persona del Cid (sus actos, sus palabras, sus pensamientos, sus deseos) se manifiesta bajo una actitud uniforme y sobre un plano público; debido a ello, sus arengas o sus reflexiones tienen igual carácter, aparecen indiferenciadas como si la voz audible y la de la conciencia tuvieran el mismo tenor y la misma validez para el mundo que el relato construye. La actitud íntima del *homo interior* no se diferencia de la que mantiene el guerrero en la batalla y, en consecuencia, todo aparece como un acontecimiento narrado de viva voz. Sin embargo, una lectura cuidadosa, como hemos mostrado, consigue establecer planos diferentes y señalar los rasgos excepcionales de este personaje de gesta que el texto, por sus características, vela en cierto modo.

En *LCC* se repiten los modelos épicos que, a su vez, se apoyan en las crónicas; por lo tanto, si bien se engrandece la figura del Caballero del Cisne para dar lustre a la prosapia del conductor de la Primera Cruzada, vuelve a mostrarse al hombre público que se mueve en la escena oficial, al hacedor de hazañas. El individuo privado interesa menos, y todo lo que se refiere a él está teñido por un sentido de moralidad que fue herencia del discurso histórico de la Antigüedad. *ECZ*, por su lado, tiene una parte con marcadas influencias hagiográficas, lo que implica referencias dirigidas a sus cualidades religioso–morales; la otra parte, se acerca al género de novelas de caballerías, donde el interés por la aventura episódica prima sobre las características del personaje. En ambos casos, el individuo queda desplazado de la esfera de interés primario de la narración.

El personaje del ejemplo, o del sermón, es una figura recortada de un fresco, sin pasado ni futuro, que aparece para cumplir el trámite que la doctrina necesita; en ese personaje no se abren nuevas brechas porque la función del ejemplo no busca activar su potencialidad, sino, por el contrario, hacerlo funcionar en una sola dirección.

En suma, las intenciones de las obras medievales no apuntan a presentar una figura total, multifacética, sino un a agente que sirva de vehículo. Para lograrlo, se sirven de lo que Roman Ingarden (1973:264–75) llama "schematized aspects", esto es, ciertos perfiles del personaje que definen algunos rasgos y, por superposición, permiten construir una figura aparentemente sólida del mismo. En cualquier caso, un texto no es completivo en esa tarea; la complejidad del personaje depende de la abundancia con que se presenten esos aspectos esquemáticos. Hay que tener en cuenta, por otra parte, que el discurso narrativo es acumulativo, y sus signos no pueden tomarse con el significado que presentan en el momento de su aparición, sino que se van sumando permanentemente y quedan coloreados por los anteriores. Además, el texto medieval es repetitivo (por lo menos hasta la llegada del *romance*), insiste sobre lo mismo, introduce pocas variantes; esto pone de manifiesto que, cualquiera sean sus fines, tiene intenciones didácticas, aunque no siempre se trate de un didactismo ejemplar; a veces, simplemente se esmera por exponer su materia con

claridad y, para ello, recurre a la reiteración propia de las obras de tradición oral. La suma de signos, repetidos con pocas variantes, contribuye a la concepción de un personaje que puede parecer macizo y monótono. En ciertas obras, se presentan personajes secundarios que, menos sujetos a aquellos principios tutelares de la narración, muestran interiores más ricos y originales; es el caso de la esposa del Caballero del Cisne, por ejemplo.

La figura del personaje se construye mediante diferentes clases de información; en lo que toca a nuestro interés, la fuente primaria es la conciencia del personaje en cuestión, aunque no se pueden dejar de lado sus palabras, la coherencia de sus actos, sus conductas repetidas, puesto que todos esos elementos van delineando uno o más perfiles. En algunos casos, sin embargo, el privilegio que el análisis concede a la información sobre la actividad mental puede conducir a errores. Muchas veces, se exagera la importancia de la aparición de un pensamiento expresado en discurso directo pues se lo considera como material de primera mano, aunténtico; pero en las obras que usan abundantemente este recurso, como el *CMC*, al faltar la debida reserva o intimidad que delimita la zona en que los pensamientos se diferencian de las elocuciones, el interior del personaje aparece menos mimético que cuando el narrador, en tono casi confidencial, relata lo que ocurre en la mente de aquél. En estos casos, falta la "narración en tono privado" que caracteriza a la novela.

El tono de la narración (considerando exclusivamente los límites textuales) lo da el narrador. Por ese motivo, hemos analizado las características del mismo en las obras tratadas. Un narrador que se manifiesta presente como el juglar, o el anónimo informante de la *LCC* y de *ECZ*, se emparenta con el cronista para quien la naturaleza de su acto se centra en el relato de acciones más o menos espectaculares; cuando aparecen los pensamientos o los sentimientos, quedan subordinados a ellas porque son un agregado que se desliza en un discurso primariamente cronístico o historiográfico. El narrador de ejemplos, por su lado, se instala sobre el púlpito de autoridad moral necesario para impartir la doctrina, que es la base de su discurso. En consecuencia, los ejemplos incorporados al mismo son viñetas que no pueden tener más importancia que un comentario accidental e

ilustrativo; el personaje, más que en los casos precedentes, sirve a un fin único y específico; en consecuencia, el perfil que presenta es unilateral. Cuando es posible trazar la ideología de ese narrador, algo relativamente fácil en un texto medieval, la obra debe ser entendida dentro de esos confines. Si encontramos, por ejemplo, a un narrador que se manifiesta, desde el principio, como un castellano fervoroso (*PFG*), no se puede buscar, o pedir, que se ocupe de cuestiones relacionadas con los estados emocionales del héroe en todo aquello que se aleje de la esfera de intereses de Castilla; si el narrador se presenta como un rey empeñado en la tarea de dar consejos a su heredero, mal podrá ocuparse de aspectos que no se vinculen con el ejercicio del poder y la moral político–social. En suma, el perfil del personaje va a estar recortado por ese narrador que lleva adelante la intención total de la obra.

Otro aspecto que interesa señalar es el destino final que el personaje tiene en el texto. Tanto el Cid, como el Caballero Cifar, y Roboán, llegan a un estado que se puede aceptar como definitivo o, por lo menos, permite suponer que las peripecias han terminado. Fernán González y el Caballero del Cisne, en cambio, quedan con destinos flotantes cuando el libro termina. Hay que decir aquí que falta una parte del *PFG*, pero se supone que nada agregaba sobre su vida particular. En estos casos, se acentúa el papel funcional del personaje, su categoría de elemento secundario, sometido a la intención total pues, una vez completados los hechos en que debía participar, el texto se desentiende de él.

Sobre estas ideas generales basamos nuestras conclusiones. Creemos que debe haber, entonces, una actitud diferente para considerar al personaje medieval. Los conceptos que la crítica emplea para el romanticismo o el realismo decimonónico no son adecuados, ya que la producción de estos períodos se basó en una ideología que colocaba al hombre en otra posición dentro del mundo, y el texto literario cumplía otras funciones. El personaje medieval, que se mueve al compás de los acontecimientos pero no se ve modificado por ellos, "es", pero no "deviene"; por lo tanto, su perfil interior, ya sea único o múltiple, aparece cuando es necesario acotarlo, pero la narración de las acciones que

cumple no lo tiene en cuenta como factor determinante. Su interioridad, presente en diversos grados y con diferente variedad, lo significa; pero esa significación no altera las acciones, que son el objeto del discurso. El personaje medieval, más que cualquier otro de la historia literaria, responde, teleológicamente, a una finalidad exclusiva; eso lo define como funcional, lo que no implica que sea hermético o vacío. Su vida interior existe, pero no tiene desarrollo porque, en gran medida, configura a un ser topológico y, por lo tanto, no puede identificarse demasiado como individuo pues se ampara en el concepto de repetición, de retorno.

Otras de las menciones frecuentes de la crítica se refiere a su opacidad; se dice que son personajes que no dejan ver lo que ocurre en su interior, que no se sabe qué piensan. Aparte de que ello es inexacto en varias de las obras que hemos tratado, y en muchas otras, esas opiniones se sustentan en un concepto que falla desde la base. Creemos que un personaje, como cualquier componente de la narración, es sólo lo que aparece, en forma explícita e implícita, en la misma; el resto no se trasluce porque no existe y, en vano, vamos a tratar de preguntar por "los hijos de Lady Macbeth". Los personajes no son opacos, sino que se presentan con perfiles escasos o poco diversificados; obedecen a parámetros fijos que están situados fuera de ellos. En la gesta, ese parámetro es un modelo social que responde al del héroe ejemplar; en la novela cortesana, es el enamorado desesperanzado. En los libros de ejemplos clásicos, el parámetro fijo es una condición moral del personaje que reclama, sin demoras, la aceptación o la condena; para cumplir con ello, el personaje no debe ser mostrado con mucha complejidad porque eso atentaría contra la claridad del caso y desbarataría el aspecto didáctico.

También pueden aparecer otros parámetros accesorios, con diferentes grados de expansión; en el *CMC* son los problemas personales del Cid que llevan gran parte; en *LCC*, la necesidad (inmotivada) que manifiesta el héroe de ocultar su origen. Cuando los personajes pueden evadirse, aunque sea momentáneamente, del tipo al que responden, quedan diferenciados, ya no sólo por la investidura que se les confiere, sino porque

aparecen los otros parámetros accidentales que los particularizan, los conforman como individuos. Estos parámetros variables —que la mayoría de las veces reflejan dimensiones del *homo interior*—, establecen la separación entre ellos, marcan las diferencias. Son, entonces, esos rasgos de carácter, esos aspectos interiores, los indicadores de la insularidad, de la individualidad que los destaca, y que nos permite hablar de uno u otro casi como si fueran personas.

Cuando llegamos a *ECL*, el panorama varía porque, tal vez por primera vez en el desarrollo de la literatura castellana, encontramos una obra que se articula sobre el concepto de literatura tal como lo entendemos ahora. Al ser consciente de la producción de un objeto "literario", don Juan Manuel rompe con las reglas establecidas en su tiempo y presenta un libro de ejemplos en el que la doctrina no es objeto inmediato, o, para decirlo de otra manera, ésta aparece como consecuencia del conjunto, pero los ejemplos, individualmente, no la parafrasean. En consecuencia, los personajes se despojan de la rigidez del tipo, se muestran como personas más sorprendentes, más variados y cambiantes. No pretendemos decir que don Juan Manuel se haya separado totalmente del género que utiliza, pero es fácil notar que sus personajes adquieren dimensiones individuales más evidentes que las de sus precedentes.

No todas las obras que hemos tratado informan con generosidad sobre la parte interior de sus personajes; sin embargo, tampoco está completamente ausente de las mismas pues, en mayor o menor grado, se presentan menciones. Aunque no pretendemos sostener que la literatura medieval castellana abunda en personajes ricos y profundos, creemos haber mostrado, con cierto detalle, que ofrecen rasgos que no admiten la definición rasante que los describe como planos, hieráticos o vacíos, sin concederles una mínima diferencia particular. Por otra parte, es verdad que la novela decimonónica se elaboró sobre una dimensión en la que intervienen, con idéntica importancia, los aspectos objetivos y subjetivos; también es cierto que gran parte de las obras literarias de nuestro siglo cuentan con un informante alojado en el interior de una mente. De todas maneras, no

se debe olvidar que, al mismo tiempo, aparecieron corrientes que se fundan en otros principios y crean, cada una a su modo, un personaje nuevo: el del *nouveau roman*, o el de la novela conductista, por ejemplo. Todos estos casos, sin embargo, presentan una diferencia fundamental con respecto al texto medieval porque, aunque hayan enfatizado, o suprimido, los rasgos internos del personaje, lo hicieron siguiendo un plan determinado, en plena conciencia de esa operación. El texto medieval, a nuestro entender, no se planteó ese tipo de problema o de meta; su actitud está marcada por la necesidad de operar con su personaje de manera eficaz, no de tratarlo como objeto privilegiado. Por ello, las menciones a su conciencia parecen faltar porque son accesorias al parámetro fijo que lo define como componente del discurso. Ese texto muchas veces incompleto, caótico en su presentación, necesitado de la labor de editores responsables, conserva el vigor necesario para llevarnos por sus propios caminos; su lectura, entonces, nos obliga a concentrar nuestra atención en ese nudo fundamental que ciñe a los personajes, y para el cual es suficiente presentarlos con lo que hemos llamada parámetro fijo. Movidos por la fuerza que la obra todavía conserva, podemos extraviarnos y no ver lo que, además, existe detrás de la figura necesaria: otros perfiles menos evidentes, quizás más accesorios, que contribuyen a dibujar su imagen, a darle el espesor necesario para que el Cid, Fernán González y el Caballero del Cisne, parejos en bravura y en honestidad, conductores de acciones equivalentes, no queden indiferenciados tras la misma máscara.

BIBLIOGRAFIA

Fuentes Primarias

Alfonso, Pedro (1948). *Disciplina Clericalis*. Trad. Angel González Palencia. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Calila é Dymna (1952). En *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*. Ed. Pascual de Gayangos. Biblioteca de Autores Españoles, T. LI. Madrid: Real Academia Española, pp. 11-78.

Cantar de Mio Cid (1956). Ed. Ramón Menéndez Pidal. 3ª edición. 3 tomos, Madrid: Espasa Calpe.

El Cavallero Zifar (1951). Ed. Martín de Riquer. 2 tomos. Barcelona: Selecciones Bibliófilas.

Juan Manuel, Infante don (1969). *El Conde Lucanor*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Castalia.

Jataka (1973). Trad. T. W. Rhys Davis. Nueva Delhi: Indological Book House.

La Leyenda del Cauallero del Çisne (1914). Ed. Emeterio Mazorriaga. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.

Panchatantra (1956). Trad. Arthur W. Ryder. Chicago: The University of Chicago Press.

Poema de Fernán González (1954). Ed. Alonso Zamora Vicente. 2a ed. Colección Clásicos Castellanos. Madrid: Espasa-Calpe.

Sancho IV (1952). *Castigos é Documentos del rey don Sancho*. En *Escritores españoles anteriores al siglo XV*. Ed. Pascual de Gayangos. Biblioteca de Autores Españoles, T. LI. Madrid: Real Academia Española, pp. 85-228.

Fuentes Secundarias

Alfonso el Sabio (1807). *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio*. 3 tomos. Madrid: Imprenta Real.

--------- (1955). *Primera Crónica General de España*. Ed. Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Gredos.

Alain (1926). *Système des beaux-arts*. París: Gallimard.

Alonso, Dámaso (1944). *Ensayos sobre poesía española*. Madrid: Revista de Occidente.

-------- (1973). *Obras completas*. 8 tomos. Madrid: Gredos.

Alter, Robert (1981). *The Art of Biblical Narrative*. Nueva York: Basic Books.

Amador de los Ríos, José (1969). *Historia crítica de la literatura española*. Edición facsímil de la de 1861-5. 7 tomos. Madrid: Gredos.

Amezcua, José (1973). *Libros de caballerías hispánicos*. Colección Aula Magna. Madrid: Ediciones Alcalá.

Aristófanes (1958). *Obras completas*. Buenos Aires: El Ateneo.

Aristóteles (1954). *Rhetoric*. Trad. W. Rhys Roberts. Nueva York: The Modern Library.

--------- (1964). *El arte poética*. Trad. José Goya y Muniain. Colección Austral. Madrid: Espasa-Calpe.

Auerbach, Erich (1957). *Mimesis*. Nueva York: Doubleday.

Avalle-Arce, Juan Bautista (1974). *Temas hispánicos medievales*. Madrid: Gredos.

Ayerbe-Chaux, Reinaldo (1975). *El Conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad creadora*. Madrid: Porrúa Turanzas.

Bakhtine, Mikhaïl (1976). "Epos e romanzo". En G. Lukacs, M. Bakhtine et al. *Problemi del romanzo*. Turín: Einaudi, pp. 179-221.

--------- (1978). *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard.

--------- (1982). *Estética de la creación verbal*. Barcelona: Seix Barral.

Bal, Mieke (1977). "Narration et focalisation". En *Poétique* , 29, pp.107—27.

Bally, Charles (1912). "Le Style indirect libre en français moderne". En *Germanisch Romanische Monatsschrift*, 4, pp. 549-56 y 597-606.

--------- (1914). "Figures de pensée et formes linguistiques". En*Germanisch Romanische Monatsschrift*, 6, pp. 1-39.

Bandera Gómez, Cesáreo (1969). *El* Poema del Mío Cid: *poesía, historia, mito*. Madrid: Gredos.

Banfield, Anne (1978). "The Formal Coherence of Represented Speech and Thought". En *PTL: a Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* , 3, pp. 289-314.

--------- (1982). *Unspeakable Sentences*. Boston: Routledge & Kegan Paul.

Barth, John (1981). "Tales Within Tales Within Tales". En *Antaeus* (Autumn 1981), pp. 45-63.

Barthes, Roland (1966). "Introduction à l'analyse structural des récits". En *Communications* , 8, pp. 1-27.

Bataillon, Marcel (1961). *La Célestine selon Fernando de Rojas*. París: Didier.

Battaglia, Salvatore (1959). "L'esempio medievale". En *Filologia Romanza*, 6, pp. 45-82.

--------- (1960). "Dall'esempio alla novella". En *Filologia Romanza* , 7, pp.21-84.

Berceo, Gonzalo de (1958). *Milagros de Nuestra Señora*. Ed. Antonio G. Solalinde. Clásicos Castellanos. Madrid: Espasa-Calpe.

--------- (1972). *Vida de Santo Domingo de Silos*. Ed. Teresa Labarta de Chaves. Madrid: Castalia.

Bickerton, Derek (1967). "Interior Monologue". En *Modern Language Quaterly*, June 1967, pp. 229–39.

Birge-Vitz, Evelyn (1977). "Narrative Analysis of Medieval Texts". En *Modern Language Notes*, 92, N.4, pp. 645-75.

Blin, Georges (1954). *Stendhal et les problèmes du Roman*. París: José Corti.

The Book of the Thousand Nights and a Night (1885). 10 tomos. Ed. Richard Burton. Londres: The Burton Club.

Booth, Wayne (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.

--------- (1970). "Distance et point de vue". En *Poétique* , 4, pp. 511-24.

Bowling, Lawrence E. (1950). "What is the Stream of Consciousness Technique?" En *Proceedings of the Modern Language Association of America* , 65, pp. 333-45.

Buceta, Erasmo (1930). "Algunas notas históricas al Prólogo del *Cauallero Zifar*". En *Revista de Filología Española*, 17, pp. 18-36.

Burke, James (1972). *History and Vision: The Figural Structure of the* "Libro del Cavallero Zifar". Londres: Tamesis Books.

Burunat, Silvia (1980). *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española.* Madrid: José Porrúa Turanzas.

Calvino, Italo (1984). "Cybernetique et fantasmes". En *La Machine Littéraire* . París: Seuil, pp.11-29.

Carmona, Fernando (1982). *Narrativa románica a finales de la Edad Media.* Murcia: Universidad de Murcia.

Castro, Américo (1948). *España es su historia: cristianos, moros y judíos* . Buenos Aires: Losada.

--------- (1954). *La realidad histórica de España.* 1ª edición. México: Porrúa.

--------- (1962). *La realidad histórica de España.* 2ª edición. México: Porrúa.

Catalán, Diego (1965). "La Biblia en la literatura medieval española". En *Hispanic Review* , 33, pp. 310-8.

Cernuda, Luis .(1975). *Invitación a la poesía.* Barcelona: Seix Barral.

Cervantes, Miguel de (1947). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.* Ed. Francisco Rodríguez Marín. Madrid: Atlas.

Cirot, Georges (1946). "Inventaire estimatif du 'Mester de clerecía'". En *Bulletin Hispanique* , 48, pp. 193-209

Cohn, Dorrit (1966). "Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style". En *Comparative Literature*, 18, p. 97-112.

--------- (1978). *Transparent Minds* . Princeton: Princeton University Press.

"Le Conte de deux frères" (1967). En *Les Contes populaires de l'Egipte Ancienne* . Trad. Gaspar Maspero. París: Maisonneuve et Lorose.

Courcelle, Pierre (1963). *Les Confessions de Saint Augustin dans la tradition littérasire. París:*
Etudes Agustiniennes.

Curtius, Ernst Robert (1955). *Literatura europea y Edad Media latina.* México: Fondo de Cultura Económica.

La Chanson de Roland (1952). En *Poètes et romanciers du Moyen Age.* Ed. Albert Pauphilet. Gallimard: París, pp. 20-122.

La Chanson du Chevalier au Cygne et de Godefroid de Bouillon (1969). Ed. C. Hippeau. Ginebra: Slatkine Reprints.

Le Charroi de Nîmes (1952). En *Poètes et romanciers du Moyen Age.* Ed. Albert Pauphilet. París: Gallimard, pp. 125-56.

Chasca, Edmundo de (1955). *Estructura y forma en el* Poema de Mio Cid. Méjico: Editorial Patria.

--------- (1967). *El arte juglaresco en el* "Cantar de Mio Cid. Madrid: Gredos.

--------- (1976). *The Poem of the Cid.* Boston: Twayne.

Chrétien de Troyes (1974). *Guillaume d'Anglaterre.* Ed. Jean Trotin. París: Champion.

Davis, Gifford (1948). "National Sentiment in the *Poema de Fernán González* and in the *Poema de Alfonso Onceno*". En *Hispanic Review*, 16, pp. 61–8.

Derrida, Jacques (1975). *La diseminación.* Madrid: Editorial Fundamento.

Devoto, Daniel (1972). *Introducción al estudio de don Juan Manuel y en particular de* El Conde Lucanor. Madrid: Castalia.

Deyermond, Alan (1974). *Historia de la literatura española: La Edad Media.* Barcelona: Ariel.

--------- (1977). "Tendencies in 'Mio Cid' Scholarship, 1943-1973". En *'Mio Cid' Studies*. Londres: Tamesis Books.

Dolezel, Lubomir (1973). *Narrative Modes in Czech Literature.* Toronto: Toronto University Press.

Dujardin, Edouard (1924). *Les Lauriers sont coupés.* París: Messein.

--------- (1931). *Le Monologue intérieur.* París: Messein.

Edel, Leon (1964). *The Modern Psychological Novel.* Nueva York: Grosset and Dunlap.

Erlich, Víctor (1973). *El formalismo ruso.* Barcelona: Seix Barral.

Esbozo de una nueva gramática de la lengua española (1978). Madrid: Espasa-Calpe.

Faral, Edmond (1924). *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age.* París: Champion.

-------- (1967). *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age* . París: Champion.

Festugière, A. J. (1950). *La révélation d'Hermés Trimégiste.* 2 t. París: Librairie Lecoffre.

Forster, E. M. (1927). *Aspects of the Novel* . Nueva York: Harcourt, Brace and Company.

Friedman, Lionel J. (1957). "Occulta cordis". En *Romance Philology* , ll, 2, pp.103-19.

Friedman, Melvin (1955). *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method.* New Haven: Yale University Press.

Frye, Northrop (1969). *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Nueva York: Atheneum.

García Gómez, Emilio (1926). "Un cuento árabe, fuente común de Abentofáil y de Gracián". En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXX. pp. 103-12.

Gesta Romanorum (1959). Tr. Charles Swan y Wynnard Hooper. Nueva York: Dover Publications.

La Gran Conquista de Ultramar (1858). Ed. de Pascual de Gayangos. Biblioteca de Autores Españoles, T. XLIV. Madrid: Real Academia Española.

La Gran Conquista de Ultramar (1979). Edición de Louis Cooper. 4 tomos. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.

Granville Hatcher, Ann (1944). "*Voir* as a Modern Novelistic Device". En *Philological Quarterly*, 23, pp. 354-74.

Genette, Gérard (1972). *Figures III*. París: Seuil.

--------- (1983). *Nouveau discours du récit*. París: Seuil.

Gili Gaya, Samuel (1973). *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona: Bibliograf.

Gimeno Casalduero, Joaquín (1968). "Sobre la composición del *Poema de Fernán González*". En *Anuario de estudios medievales*, 5, pp. 181-206.

--------- (1975). *Estructura y diseño en la literatura castellana medieval*. Madrid: Porrúa Turanzas.

Green, Otis H. (1969). *España y la tradición occidental*. 4 tomos. Madrid: Gredos.

Groussac, Paul (1906). "Le Livre des *Castigos e Documentos* ". En *Revue Hispanique*, XV, pp. 213-371.

Hägg, Tomas (1971). *Narrative Technique in Ancient Greek Romances*. Uppsala: Svenka Intitutet i Athen.

Hamburger, Käte (1973). *The Logic of Literature*. Bloomington: Indiana University Press.

Hart, Thomas R. (1956). "The Infantes de Carrión". En *Bulletin of Hispanic Studies*, 33, pp. 17-24.

--------- (1972). "The Rhetoric of (Epic) Fiction: Narrative Technique in the Cantar de *Mio Cid* ". En *Philological Quarterly*, 51, pp. 23-35.

--------- (1977). "Characterization and Plot Structure in the Poema de Mio Cid". En *"Mio Cid " Studies*. Londres: Tamesis Books, pp. 63-72.

Harvey, W.J. (1965). *Character and the Novel*. Ithaca: Cornell University Press.

Hegel, G. W. F. (1944). *Esthétique*. París: Editions Montaigne.

Heuvel, Pierre van den (1978). "Le Discours rapporté. En *Noephilologus*, 62, pp. 19-38.

Homero (1983). *Odisea*. Trad. Luis Segalá y Estalella. Colección Austral. Madrid: Espasa Calpe,.

Huerta, Eleazar (1948). *Poética de* Mio Cid. Santiago de Chile: Ediciones Nuevo Extremo.

Humphrey, Robert (1951). "Stream of Consciousness: Technique or genre?". En *Philological Quarterly*, XXX, p. 434-7.

-------- (1954). *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley: University of California Press.

Ibn Hazm de Córdoba (1983). *El collar de la paloma*. Madrid: Alianza.

Ibn Tufayl (1948). *El filósofo autodidacto*. Traducción de Angel González Palencia. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Ingarden, Roman (1973). *The Literary Work of Art*. Evanston: Northwestern University Press

Jauss, Hans-Robert (1970). "Littérature médiévale et théorie des genres". En *Poétique*, 1, pp.79-101.

Juret, A. C. (1925). "Sur le style indirect libre en latin". En *Mélanges linguistiques offerts à M. J. Vendryès*. París: Société Linguistique de Paris, pp. 199-201.

Kahler, Erich (1973). *The Inward Turn of Narrative*. Princeton: Princeton University Press.

Kalepky, Th. (1913). "Zum 'style indirect libre'" (Verschleirte Rede). En*Germanisch Romanische Monatsschrift*, 5, pp. 608-19.

Kaminsky, Jack (1962). *Hegel on Art*. Nueva York: State University of New York.

Kayser, Wolfgang (1961). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.

-------- (1977). "Qui raconte le roman?" En Roland Barthes, Wolfgang Kayser et al, *Poétique du récit*. París: Seuil, pp. 59-84.

Ker, W. P. (1957). *Epic and Romance. Essays on Medieval Literature*. Nueva York: Dover Publications.

King, C. D. (1953). "Edouard Dujardin, Inner Monologue and the Stream of Consciousness". En *French Studies*, 7, pp. 116-27.

Kinkade, Richard P. (1968). *Los "Lucidarios" españoles*. Madrid: Gredos.

--------- (1972). "Sancho IV: Puente literario entre Alfonso el Sabio y Juan Manuel". En *Publications of the Modern Language Association of America*, V, 5, pp. 1039-49.

Krappe, Alexander Haggerty (1931-2). "Le Mirage celtique et les sources du 'Chevalier Cifar'". En *Bulletin Hispanique*, 33, pp. 97–103.

--------- (1933). "Le Lac enchanté dans *Le Chevalier Cifar*". En *Bulletin Hispanique*, 35, pp. 107–125.

Kristeva, Julia (1974). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.

Lacarra Ducay, María Jesús y Juan Manuel Cacho Blecua (1977). "El marco narrativo del *Sendebar*". En *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, II, pp. 223-43.

Lacarra, María Jesús (1979). *Cuentística medieval en España: los orígenes*. Zaragoza: Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza.

Libro de los Enxemplos (1952). En *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*. Ed. Pascual de Gayangos. Biblioteca de Autores Españoles, T. LI. Madrid: Real Academia Española, pp.443-542.

Libros de caballerías españoles (1960). Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar.

Lida, María Rosa (1950-1) "Tres notas sobre don Juan Manuel". En *Romance Philology*, IV, pp. 155-94.

--------- (1966). *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: Eudeba.

Lips, Margueritte (1925). *Le Style indirect libre*. París: Payot.

Lorck, Etienne (1921). *Die "erlebte Rede"*. Heilderberg: Winter.

Lomax, Derek W. (1969). "The Lateran Reforms and Spanish Literature". En *Ibero-romania*, 1, pp. 299-313.

López Estrada, Francisco (1952). *Introducción a la literatura medieval española*. Madrid: Gredos.

Lubbock, Percy (1954). *The Craft of Fiction*. Londres: Jonathan Cape.

Lukacs, Georges (1963). *La Théorie du roman*. Berlin-Spandau: Gonthier.

--------- (1975). *El alma y las forma , La teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo.

--------- (1976). "Il romanzo come epopea borghese". En G. Lukacs, M. Bakhtine et al: *Problemi di teoria del romanzo*. Turín: Einaudi, pp. 3-178.

Marie de France (1972). *Les Lais de Marie de France*. Ed. Pierre Jonin. París: Champion.

Marín, Diego (1955). "El elemento oriental en D. Juan Manuel: síntesis y revaluación". En *Comparative Literature*, 7, pp. 1-14.

--------- (1969). *La civilización española*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.

Martínez Bonati, Félix (1983). *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel.

Marsan, Rameline E. (1974). *Itinéraire espagnol du conte médiéval*. París: Librairie Klincksieck.

McHale, Brian (1978). "Free Indirect Discourse: a Survey of Recent Accounts" En *PTL: Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 3, pp. 249–87.

Menéndez Pidal, Ramón (1949). "Poesía e historia en el *Mio Cid*". En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 3, pp.113-29.

--------- (1956a). *España, eslabón entre la cristiandad y el Islam*. Colección Austral.Madrid: Espasa-Calpe.

--------- (1956b). *Los godos y la epopeya española*. Colección Austral. Madrid: Espasa-Calpe.

--------- (1962). *Poesía juglaresca y juglares*. Colección Austral. Madrid: Espasa-Calpe.

--------- (1964). *La España del Cid*. Madrid: Espasa Calpe.

Menéndez y Pelayo, Marcelino (1943). *Orígenes de la novela*. 3 tomos. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

--------- (1944). *Antología de poetas líricos castellanos*. 10 tomos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

--------- (1962). *Historia de las ideas estéticas en España*. 5 tomos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Les Mille et Une Nuits (1960). Trad. Antoine Galland. Ed. Gaston Picard. París: Garnier.

Las Mil y Una Noches (1841). Trad. Gustavo Weil. Barcelona: Imprenta Antonio Bergnes.

Moliner, María (1982). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

Montgomery, Thomas (1962). "The Cid and the Count of Barcelona". En *Hispanic Review*, 30, pp.1-11.

--------- (1977). "The *Poema de Mio Cid:* Oral Art in Transition". En *Mio Cid Studies*. Londres: Tamesis Books.

Muir, Edwin (1963). *The Structure of the Novel*. Londres: The Hogarth Press.

Nabokov, Vladimir (1983). *Lectures on Don Quixote*. Ed. Fredson Bowers. Nueva York: Harcourt.

Northup, George Tyler (1934-5). "*La Gran Conquista de Ultramar* and its Problems". En *Hispanic Review*, 2-3, pp. 287-302.

--------- (1942). "The *Poem of the Cid* viewed as a novel". En *Philological Quarterly*, 21, pp. 17-22.

Otero, Carlos-Peregrín (1976). "Vargas Llosa: Teoría y praxis". En *Grial*, 51, pp.18-34.

Ortega y Gasset, José (1982). *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela.* Colección Austral. Madrid: Espasa-Calpe.

Paris, Gaston (1888). "La Chanson d'Antioche Provençale". En *Romania*, 17, pp. 513-41.

--------- (1890). "La Naissance du Chevalier au Cygne, ou les Enfants changés en cygnes". En *Romania*, 19, pp. 314-40.

--------- (1906). *La Poésie du Moyen Age*. París: Hachette.

Pascal, Roy (1977). *The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functions in the Nineteenth-Century European Novel*. Manchester: University of Manchester Press.

Pérez Galdós, Benito (1961). *Obras completas*. 6 t. Madrid: Aguilar.

-------- (1971). *Fortunata y Jacinta*. México: Porrúa.

-------- (1981). *Miau*. México: Porrúa.

Platón (1957). "El Sofista". En *Diálogos escogidos*. Buenos Aires: El Ateneo.

Pollmann, Leo (1971). *La "Nueva novela" en Francia y en Iberoamérica* Madrid: Gredos.

Post, Chandler R. (1915). *Medieval Spanish Allegory*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pouillon, Jean (1946). *Temps et roman*. París: Gallimard.

Prince, Gerald (1982). "Narrative analysis and Narratology". En *New Literary History*, 12, pp. 179-88.

Rhys Davis, T. W. (1880). "Introduction", *Buddhist Birth Stories or JakataTales*. Londres: Routledge.

Richthofen, Erich von (1970). *Nuevos estudios épicos medievales*. Madrid: Gredos.

Riffaterre, Michael (1967). "Criteria for Style Analysis". En *Essays on the Language of Literature*. Ed. Seymour Chatman y S Levin. Boston: Houghton Mifflin, pp. 412-41.

Ruiz, Juan (1967). *Libro de buen amor*. Ed. Joan Corominas. Madrid: Gredos.

Ruiz de Conde, Agustina (1948). *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*. Madrid: Aguilar.

Salinas, Pedro (1947). "La vuelta al esposo: ensayo sobre estructura y sensibilidad en el Cantar de Mio Cid". En *Bulletin of Hispanic Studies*, 24, pp. 79-88.

-------- (1974). *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Barcelona: Seix Barral.

Sarraute, Nathalie (1956). *L'ère du supçon (essais sur le roman)*. París: Gallimard.

Sartre, Jean Paul (1947). "M. Mauriac et la liberté". En *Situations*. 10 tomos. París: Gallimard, I, pp. 33-52.

Sendebar (1946). Ed. Angel González Palencia. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Smith, Colin (1983). *The Making of the* Poema de Mio Cid. Cambridge: Cambridge University Press.

Scholes, Robert y Robert Kellogg (1966). *The Nature of Narrative*. Nueva York: Oxford University Press.

Scholberg, Kenneth R. (1958). "A Half-Friend and a Friend and a Half". En *Bulletin of Hispanic Studies*, 35, pp. 187-98.

Snow, C. P. (1961). "'Science, Politics and the Novelist". En *Canyon Review*, 23, pp. 1-17.

Solalinde, Antonio G. (1915). "La antigua versión castellana de *Calila y Dimna*". En *Revista de Filología Española*, 2, pp. 293-6.

Spitzer, Leo (1944-5). "Le Vers 830 du Roland". En *Romania*, 68, pp. 471-7.

-------- (1948). "Sobre el carácter histórico del *Cantar de Mio Cid* ". En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, pp. 105-17.

Stanzel, Franz (1971). *Narrative Situations in the Novel*. Bloomington: Indiana University Press.

--------- (1984). *A Theory of Narative*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stevens, John (1973). *Medieval Romance: Themes and Approaches*. Londres: Hutchinson University Library.

Taylor, A. B. (1969). *An Introduction to Medieval Romance*. Nueva York: Barnes and Noble.

Todeman, Friedrich (1930). "Die erlebte Rede im Spanischem". En *Romanische Forschungen*, 44, pp. 103-84.

Todorov, Tzvetan (1975). "La lecture comme construction". En *Poétique*, 24, pp. 417-25.

--------- (1984). *Critique de la critique*. París: Seuil.

Torrente Ballester, Gonzalo (1984). *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Destino.

Ulrich, Leo (1959). "La 'Afrenta de Corpes', novela psicológica". En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 13, 291-304.

Uspensky, Boris (1973). *A Poetics of Composition*. Los Angeles: University of California Press.

Verdín Díaz, Guillermo (1970). *Introducción al estilo indirecto libre en español*. Revista de Filología Española, Anejo XCI. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

La vida de Ysopete con las fábulas hystoriadas (1922). Madrid: Real Academia Española.

Virgilio (1983). *Eneida*. Ed. María del Dulce Nombre Estefanía. Barcelona: Bruguera.

Vossler, Karl (1962). *Algunos caracteres de la cultura española*. Colección Austral. Madrid: Espasa-Calpe.

Wagner, Charles Philip (1903). "The sources of *El Cavallero Cifar*. En *Revue Hispanique*, 10, pp. 5-104.

Walker, Roger M. (1974). *Tradition and Technique in* El Libro del Cavallero Zifar. Londres: Tamesis Books.

Watt, Ian (1964). *The Rise of the Novel*. Berkeley: University of California Press.

Weissman, Frida (1976). "Le Monologue intérieur: à la première, à la seconde ou à la troisième personne?" En *Travaux de Linguistique et de Littérature*, XIV, 2, pp. 291-300.

Welter, Jean Thiébaut (1927). *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*. París: Guitard.

Wellek, René y Austin Warren (1966). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

Zumthor, Paul (1975). *Langue, texte, énigme*. París: Seuil.

---------- (1978). *La Masque et la lumière*. París: Seuil.

---------- (1980). *Parler du Moyen Age*. París: Minuit.